ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ

ТОН И ШУМ

Когато дадено пъргаво тяло трепти, в окръжаващия го въздух възникват така наречените звукови вълни. Достигнали до слуховия орган, звуковите вълни предизвикват усещане за звук.

Звуковете биват два вида: тонове и шумове. Тон се получава в резултат на равномерно, периодическо трептене, т. е. когато тялото извършва за дадено време, например за всяка секунда, определен, постоянен брой трептения, докато при неопределен, непостоянен брой трептения се получава шум.

Тоновете се различават по височина, трайност, сила и тембър.

Височината на тона се обуславя от абсолютния брой на трептенията (фреквенция). С увеличаване броя на трептенията (наречен още Херц, Hertz, или накратко Hz, по името на физика Хайнрих Херц) се увеличава и височината на тона.

Броят на трептенията, които човешкото ухо може да възприеме като тонове, лежи между 16 и 60 000 херца, обаче тоновете с над 4000 херца са музикално почти неупотребими.

Камертонът е уред, който служи за установяване абсолютната и постоянна височина на тоновете. Обикновено той представлява една двузъба метална вилка, която при удар издава найчесто тона *ла* от първа октава (вж. Октавови групи). Откривател на камертона е англичанинът Джон Шоър, Jon Shore (1711 г.).

Дълги години абсолютната височина на камертона е била найразлична:

1788 г. — Париж — *ла* от първа октава — 409 Hz.

1850 г. — Виена, Берлин — *ла* от първа октава — 442 Hz.

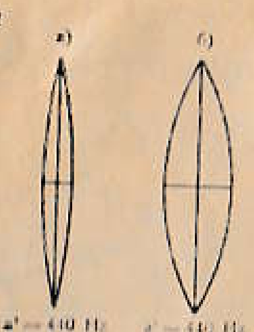
1858 г. — Интернационална конференция в Париж — *ла* от първа октава — 435 Hz.

1885 г. — Интернационална конференция във Виена — *ла* от първа октава — 435 Hz.

1939 и 1941 г. — Интернационално споразумение — *ла* от първа октава — 440 Hz.

Трайността на тона зависи от продължителността на времето, през което звуковите вълни предизвикват възприятие за тон.

С и л а т а н а т о н а зависи от ширината на амплитудата, която се получава при трептенето. Колкото по-широка е амплитудата, толкова по-силен е тонът. В следния пример при б) тонът *ла* от първа октава звучи по-силно, отколкото при а):



Т е м б ъ р ъ т или ц в е т ъ т н а т о н а е онова качество, по което се отличават отделните инструменти и гласове. В природата не съществуват прости тонове. Всеки тон звучи в съчетание с още много други, по-високи от него, наречени о б е р т о н о в е, п а р ц и а л н и, а л и к в о т н и или х а р м о н и ч н и т о н о в е. Те се получават в резултат на това, че трептящият източник на тон освен с цялата си маса трепти и с нейните части. Така при трептенето на цялата маса се получава главният, основният тон, този тон, който звучи най-силно и се възприема като единствен. От трептенето на половината маса се получава друг, по-висок тон, от трептенето на третината — трети, още по-висок, и т. н.

Броят на обертоновете е теоретически неограничен. Практически са доказани до 40 обертона. Следният пример показва обертоновете до шестнадесетия включително при основен тон *до* от голяма октава:



№ по ред	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
каква част от източника	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
— трепти	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

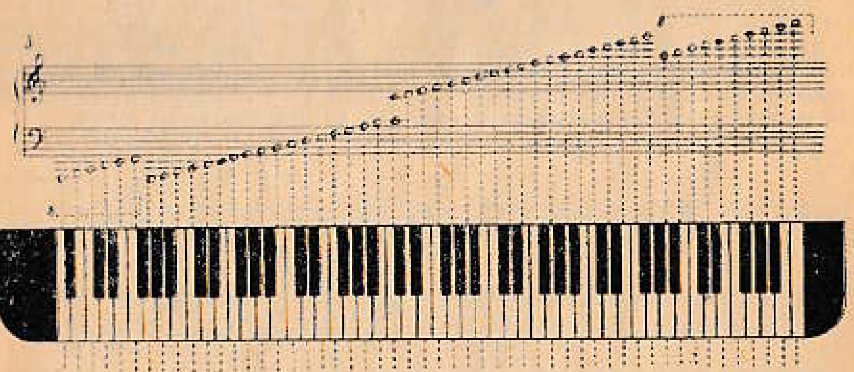
Редът, в който се явяват обертоновете, се нарича н а т у р а л е н з в у к о р е д. В този ред се явяват и натуралните тонове при медните духови инструменти, а така също и флажеолетните тонове при струнните.

Каква е разликата между тон и шум?
От какво зависи височината на тона?
Какво е фреквенция?
Какво е Hz?
Коя е границата на музикално употребимите тонове?
Какво е камертон?
Колко херца има *ла* от първа октава?
От какво зависи силата на тона?
Какво е тембър на тона?
Какво е обертон?
Да се определят обертоновете до шестнадесетия включително при най-различни основни тонове!

МУЗИКАЛНА СИСТЕМА. ЗВУКОРЕД. ОКТАВОВИ ГРУПИ. ОСНОВНИ СТЕПЕНИ

М у з и к а л н а с и с т е м а се нарича група от установени тонове, които се намират в определени съотношения по височина.

З в у к о р е д ъ т представлява сбор от всички тонове на музикалната система, подредени по височина. Нагледна представа за звукореда дава клавиатурата на пианото:



При прозвучаването на тоновете, получени от натискането на белите клавиши в последователен ред нагоре или надолу, се констатира, че всеки осми тон е сходен, като че ли се покрива с онзи, който е взет за пръв. По този начин звукоредът естествено се разделя на няколко групи, съставени от съответно сходни тонове, които периодически се явяват в различна височина. Тези групи се наричат о к т а в о в и, а тоновете, от които са съставени, получават

седем самостоятелни имена, наречени **основни степени**. Тези наименования на тоновете биват:

слогови: *до, ре, ми, фа, сол, ла, си* — *do, re, mi, fa, sol, la, si*;

буквени от латинската азбука: *c, d, e, f, g, a, h*.

Наименованието *до* или *c* е установено да се дава на онзи тон, който се извлича на клавиатурата на пианото от всеки бял клавиш, лежащ непосредствено вляво на първия от двата черни. На следващите по височина тонове се дават съответно останалите наименования:



Слоговите наименования на тоновете са въведени от Гвидо д'Арецо (Guido Aretinus, 995—1050) във връзка с неговия метод, наречен **солмизация**, като средство за усъвършенствуване на нотното пеене. Те представляват началните слогове от първите шест стиха на популярния по онова време химн за Йоан Кръстителя (от П. Диаконус, P. Diaconus), чрез който химн певците молят светеца да ги предпази от пресипване на гласа:



Белгиецът Х. Валрант, H. Waelrant (1595), добавил за седмия тон слога *си*, получен от първите букви на Йоан Кръстителя: Sancte Johannes. В Англия, Холандия и другаде вместо *h* за степента *си* употребяват буквата *b*. О. Гибелиус, O. Gibelius (1659), заменя слога *ut* с *до*.

Какво е музикална система?
Какво е звукоред?
Какво е октавова група?
Кои са основните степени?
Кои са слоговите и кои буквените наименования на тоновете?
Що е солмизация?
Изговорете бързо основните степени нагоре и надолу, като започвате от всяка степен:

1) до, ре, ми, фа, сол, ла, си
ре, ми, фа и т. н.
ми, фа, сол и т. н.
фа, сол, ла и т. н.
сол, ла, си и т. н.
ла, си, до и т. н.
си, до, ре и т. н.;

2) до, си, ла, сол, фа, ми, ре
си, ла, сол и т. н.
ла, сол, фа и т. н.
сол, фа, ми и т. н.
фа, ми, ре и т. н.
ми, ре, до и т. н.
ре, до, си и т. н.;

3) c, d, e, f, g, a, h
d, e, f и т. н.
e, f, g и т. н.
f, g, a и т. н.
g, a, h и т. н.
a, h, c и т. н.
h, c, d и т. н.;

4) c, h, a, g, f, e, d
h, a, g и т. н.
a, g, f и т. н.
g, f, e и т. н.
f, e, d и т. н.
e, d, c и т. н.
d, c, h и т. н.

Най-ниската тонова област, употребявана в музиката, се нарича **субконтра октава**. Най-ниският тон е първата степен на тази октавова група — *до* от субконтра октава (16 Hz). В клавиатурата на пианото субконтра октава се явява непълна, степените *до, ре, ми, фа* и *сол* липсват. Налице са само последните две степени от тази октава — *ла* и *си*.

За означаване степените на различните октавови групи се използуват определени съкращения. Така степените от субконтра

октава се означават с големи латински букви или слогове и малка цифра 2 долу вляво от буквата или слога. Освен чрез цифрата 2 степените от субконтра октава се означават, като под съответната буква или слог се добавят две къси хоризонтални линийки:

A, *H* или *Ла*, *Си*

Основните степени на субконтра октава:



В горния пример оградените тонове липсват при пианото, но при органа съществуват.

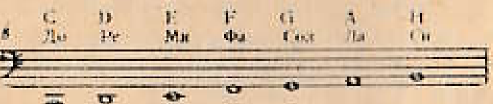
Следващата по височина октавова група е к о н т р а о к т а в а. Степените ѝ се означават с големи букви или слогове и индекс 1 долу вляво от буквата или слога. Освен чрез цифрата 1 степените от контра октава се означават, като под съответната буква или слог се добави една къса хоризонтална линийка.

Основните степени на контра октава:



Непосредствено следващата по-висока октава се нарича г о л я м а о к т а в а. Степените ѝ се означават с големи букви или слогове.

Основните степени на голяма октава:



М а л к а т а о к т а в а се намира в клавиатурата на пианото непосредствено вдясно от голямата октава. Степените ѝ се означават с малки букви или слогове.

Основните степени на малка октава:



Следващата по-висока октава се нарича п ъ р в а о к т а в а. Степените ѝ се означават, като към съответната малка буква или слог се прибави индекс 1 горе вдясно от буквата или слога.

Основните степени на първа октава:



Следната по-висока октава е в т о р а о к т а в а. Степените ѝ се бележат с малка буква или слог и индекс 2 горе вдясно от буквата или слога.

Основните степени на втора октава:



Степените на т р е т а о к т а в а се бележат с малка буква или слог и индекс 3 горе вдясно от буквата или слога.

Основните степени на трета октава:



Степените на четвърта октава се бележат с малка буква или слог и индекс 4 горе вдясно от буквата или слога.

Основните степени на четвърта октава:



Последният клавиш от клавиатурата на по-големите пиана и последният тон от звукореда е единственият тон от непълната п е т а о к т а в а — това е тонът $до^5$ или c^5 (4096 Hz):



Освен чрез цифрите 1, 2, 3, 4 и 5 степените от първа, втора, трета, четвърта и пета октава се означават, като над съответната буква или слог се добави по една, две, три, четири или пет къси хоризонтални линийки.

От всичко казано дотук се вижда, че звукоредът (клавиатурата на пианото) се състои от седем пълни (контра октава, голяма и малка октава, първа, втора, трета и четвърта октава) и две непълни (субконтра и пета) октави. Най-ниският тон е $_2C$, а най-високият c^5.

Въпроси и задачи

Как се наричат различните октавови групи?
Кои от тях са пълни и кои непълни?
Как се означават степените от различните октавови групи?
Кой е най-ниският и кой е най-високият тон от звукореда?

1. Дадените слогови наименования да се заменят с буквени: ми, ла, сол, до, фа, ре, си, ла, ми, сол, до, си, фа, ре, ла.

2. Дадените буквени наименования да се заменят със слогови:
a, c, g, e, d, c, f, h, e, a, d, g, f, a, e, c, g.

3. Напишете с буквени наименования:

до от първа октава — ла от четвърта октава
сол от голяма октава — фа от малка октава
ми от трета октава — ре от втора октава
фа от втора октава — си от контра октава
ла от контра октава — ми от голяма октава
си от субконтра октава — сол от първа октава
ре от голяма октава — до от пета октава

4. Да се изсвирят на пианото следните тонове:
а) $до^1$, $сол^4$, Ре, $_1$Ла, фа, $си^3$, Ми, $ре^1$, Ла, $до^5$;
б) h^2, E, a^2, g, f^3, $_1$G, D, c^2, $_2$A, e^4.

ЦЯЛ ТОН И ПОЛУТОН

П о л у т о н е най-малкото разстояние между два тона при съвременния т е м п е р и р а н с т р о й. Темпериран строй или р а в н о м е р н а т е м п е р а ц и я е музикална система, при която интервалът чиста октава е разделен на 12 еднакви полутона. Създадена е в края на XVII в. от Веркмайстер и Найдхардт.

Ц я л т о н е разстояние, равно на два полутона. В клавиатурата на пианото полутонове има между *ми-фа* и *си-до*, а така също между всеки бял клавиш и съседния му черен. Тъй като думата «тон» се употребява с две значения: 1) като з в у к с определена височина и 2) като р а з с т о я н и е, равно на два полутона, препоръчва се, когато се говори за «тон разстояние», да се казва «цял тон», «два цели тона» и т. н. вместо «един тон» (?) «два тона» (?) и т. н.

РАЗНОВИДНОСТИ НА ОСНОВНИТЕ СТЕПЕНИ

Дотук бяха разгледани наименованията, които получават тоновете от звукореда, отговарящи на белите клавиши от клавиатурата на пианото. Тоновете от черните клавиши не получават самостоятелни имена, а е прието да се означават като изменение, като алтерация на основните степени. Всяка основна степен освен в основен вид може да се яви чрез изменение още по следните четири начина:

1) П о в и ш е н а с п о л у т о н

За целта се използува знакът д и е з — ♯, който се написва пред съответната нота и означава, че трябва да бъде изпълнен тон, лежащ п о л о в и н т о н по-високо от основната степен, означена с нотата. Думата диез се произнася след името на степента:

15

до диез ре диез ми диез фа диез сол диез ла диез си диез

2) П о в и ш е н а с д в а п о л у т о н а (ц я л т о н)

За целта се използува знакът д в о е н д и е з — 𝄪, който означава, че трябва да бъде изпълнен тон, лежащ един ц я л т о н по-високо от основната степен:

16

до двоен диез ре двоен диез ми двоен диез фа двоен диез сол двоен диез ла двоен диез си двоен диез

3) П о н и ж е н а с п о л у т о н

Използува се знакът б е м о л — ♭, който означава, че трябва да бъде изпълнен тон, п о л о в и н т о н по-ниско от основната степен:

17

до бемол ре бемол ми бемол фа бемол сол бемол ла бемол си бемол

4) П о н и ж е н а с д в а п о л у т о н а (ц я л т о н)

Използува се знакът д в о е н б е м о л — 𝄫, който означава, че трябва да бъде изпълнен тон, лежащ един ц я л т о н по-ниско от основната степен:

18

до двоен бемол ре двоен бемол ми двоен бемол фа двоен бемол сол двоен бемол ла двоен бемол си двоен бемол

Освен изброените четири знака за алтерация се употребява и знакът б е к а р — ♮. Бекарът отменя значението както на единичните, така и на двойните диези и бемоли. По този начин той получава значение на:

1) единично повишение, когато се появи след бемол:

19

2) двойно повишение, когато се яви след двоен бемол:

20

3) единично понижение, когато се яви след диез:

21

4) двойно понижение, когато се яви след двоен диез:

22

Забележка. Двойният бекар — ♮♮, е излязъл от употреба. Използуван е бил след двоен диез и двоен бемол.

При буквеното означение наименованията на изменените чрез знаците за алтерация степени се получават по следните начини:

1) при единично повишение (с диез) към буквата за основната степен се прибавя сричката *is*:
cis, dis, eis, fis, gis, ais, his;

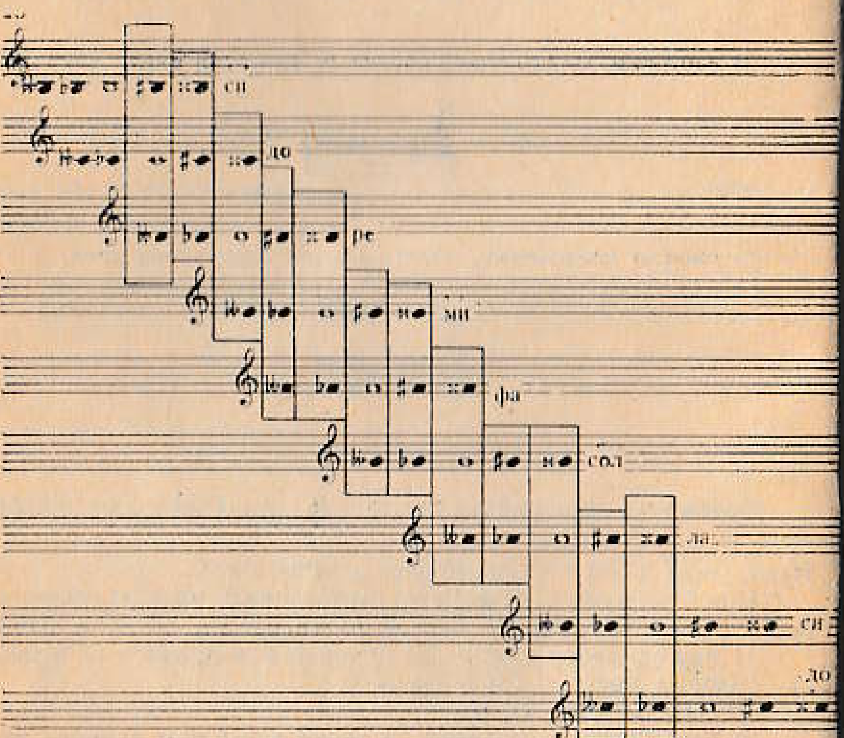
2) при двойно повишение (с двоен диез) към буквата за основната степен се прибавя *isis*:
cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis;

3) при единично понижение (с бемол) се прибавя *es*: *ces*, *des*, *es*, *fes*, *ges*, *as*, *b*;
Както се вижда от горния пример, *ми бемол* вместо с *ees* се означава с *es*, *ла бемол* вместо *aes* става *as* и *си бемол* вместо *hes* става *b*;

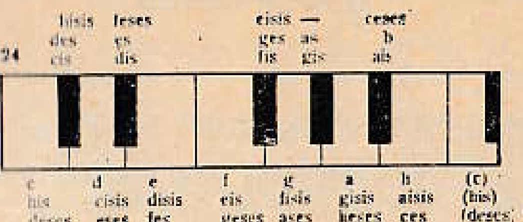
4) при двойно понижение (с двоен бемол) се прибавя *eses*: *ceses*, *deses*, *eses*, *feses*, *geses*, *ases (или asas)*, *heses*.

В резултат на единичното и двойното повишение и понижение на основните степени тоновете, извличани от белите клавиши, могат да получат нови степенни наименования. Следващата схема показва петте разновидности на всяка една от седемте степени, а така също и как всеки тон (всеки клавиш на пианото) може да бъде отнесен към три различни степени, т. е. да бъде наименуван по три различни начина. Изключение от последното, както се вижда от схемата, прави само средният от трите черни клавиша, който може да бъде отнесен само към две степени (*сол диез — ла бемол*).

Петте разновидности на степените:



Същата схема, пренесена на клавиатурата:



От всичко това следва, че:

1) всеки тон, извлечен от бял клавиш, може да бъде наименуван:

а) като основна степен:

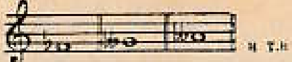


б) като единично или двойно повишение на съседната, по-ниско лежаща основна степен:



в) като единично или двойно понижение на съседната, по-високо лежаща основна степен:

27



2) тоновете, извлечени от черните клавиши, могат да бъдат наименувани:

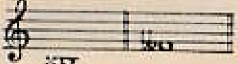
а) като единично повишение или понижение на основната степен, лежаща съответно по-ниско или по-високо:

28



б) като двойно повишение или понижение съответно на основната несъседна степен:

29



Явлението, при което тонове, интервали и др. са записани и се именуват по различен начин, а звучат еднакво (разбира се, при темперирания строй) се нарича е н х а р м о н и з ъ м. Схемата на стр. 16 показва всички енхармонични тонове.

Въпроси и задачи

Какво е полутон?
Какво е цял тон?
Какво е темпериран строй?
Как се получават разновидностите на основните степени?
Какво е диез и двоен диез?
Какво е бемол и двоен бемол?
Какви значения има бекарът?
Какви са буквените наименования на изменените степени:
а) при единично и двойно повишение?
б) при единично и двойно понижение?
Колко разновидности има всяка степен?
По колко наименования може да получи даден тон? Изключение?

Да се определят всички наименования на белите клавиши!
Да се определят всички наименования на черните клавиши!
Какво е енхармонизъм?

1. Дадените буквени наименования да се заменят със слогови:

а) gis, ces, fis, des, eis, as, b, cis, fes, es, ais, dis, ges, his;

б) eisis, deses, gisis, ases, hisis, disis, feses, heses, eses, ceses, geses, aisis, fisis, cisis.

2. Дадените слогови наименования да се заменят с буквени:

а) до диез, ми бемол, ре диез, си диез, фа бемол, ре бемол, сол диез, си бемол, фа диез, ла бемол, ми диез, ла диез, сол бемол, до бемол;

б) ре двоен бемол, си двоен диез, фа двоен бемол, ла двоен диез, ре двоен диез, ми двоен бемол, сол двоен диез, ла двоен бемол, фа двоен диез, до двоен бемол, ми двоен диез, си двоен бемол, сол двоен бемол, до двоен диез.

3. Да се разчетат октавовите групи, към които принадлежат следните тонове:

а) $_{1}Es$, fis, $_{2}His$, des^{1}, gis, $_{2}B$, ais^{3}, fis^{2}, As, ces^{5}, ges^{2}, Fes, cis^{4}, $_{1}Cis$;

б) D, C, His, dis, as, B, H, ces, E, ais, b, Fis, Ges, e, g, Es, ces, des.

4. Да се напишат с буквени наименования следните тонове:
си бемол от четвърта октава
ми диез от голяма октава
сол бемол от малка октава
до диез от трета октава
ре диез от контра октава
до бемол от пета октава
до двоен бемол от първа октава
ре двоен диез от малка октава
фа бемол от четвърта октава
ми двоен диез от голяма октава
сол двоен бемол от втора октава
ла двоен диез от трета октава

5. Да се изсвирят на пианото следните тонове:
d, Deses, $disis^{1}$, des^{4}, fis, Feses, F, $fisis^{3}$, fes^{2}, ais^{3}, $_{2}A$, Aisis, as^{1}, dis, $ases^{1}$, cis^{3}, ges, h, Eis, $heses^{4}$, $cisis^{4}$, g^{1}, Hisis, Ases, b, $ceses^{5}$, eisis, C, $geses^{2}$, $cisis^{4}$, D, $eses^{3}$, $disis^{1}$, A, Fis, e, gis, es, Heses, aisis, b, feses, D, gisis, c, B, G, eisis, deses, hisis.

6. Кои са енхармоничните тонове на: сол диез, fisis, ла двоен бемол, ceses, фа бемол, dis, сол, heses, си двоен бемол, eisis, до диез, feses, ми бемол, geses, ре двоен диез, eses, сол двоен диез, aisis, си диез, deses.

7. Да се напишат енхармоничните тонове на: c, e, g, h, f, a, cis, dis, eis, his, cisis, eisis, gisis, hisis, disis, fisis, aisis, като се употребят само бемоли.

8. Да се напишат енхармоничните тонове на: до, сол, ре, ла, ми, си, фа, до бемол, ла бемол, фа бемол, ре бемол, си бемол, сол бемол, ми бемол, до двоен бемол, фа двоен бемол, си двоен бемол, ми двоен бемол, ла двоен бемол, ре двоен бемол, сол двоен бемол, като се употребят само диези.

9. Заменете следните тонове с енхармонични:



10. Да се дадат всички възможни енхармонически наименования на белите и черните клавиши на пианото (от една октавова група).

11. Да се наименуват всички клавиши на пианото от една октавова група:

а) с употреба само на диези;

б) с употреба само на бемоли.

ВИДОВЕ ЦЕЛИ ТОНОВЕ И ПОЛУТОНОВЕ

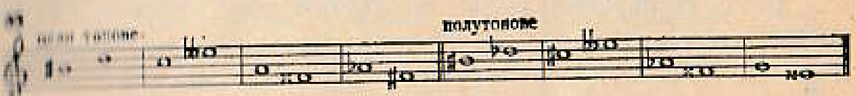
а) диатонични — цели тонове и полутонове, заключени между две съседни степени:



б) хроматични — цели тонове и полутонове, заключени между две от петте разновидности на една и съща степен:

полутонове

Освен по посочените по-горе начини цели тонове и полутонове могат да се получат и между две несъседни степени:



Някои теоретици наричат този вид цели тонове и полутонове ултрахроматични, а други ги приемат като разновидност на хроматичните.

Въпроси и задачи

Кои цели тонове и полутонове се наричат диатонични?

Кои цели тонове и полутонове се наричат хроматични?

Как се наричат целите тонове и полутоновете, заключени между несъседни степени?

1. Да се построят диатонични полутонове:

а) нагоре от тоновете до, ла, ре, сол диез, ми бемол, си двоен бемол, фа диез, ми, до диез, фа бемол;

б) надолу от тоновете ре бемол, си диез, фа бемол, ми, ла двоен бемол, до двоен диез, сол бемол, си, сол, ре диез.

2. Да се построят диатонични цели тонове:

а) нагоре от тоновете фа диез, си бемол, сол, до двоен бемол, ла двоен диез, ре, ми диез, фа двоен диез, ре диез, ми бемол;

б) надолу от тоновете си, ми двоен бемол, сол двоен диез, до диез, ре двоен бемол, ла, си двоен диез, до бемол, сол двоен бемол, фа.

3. Да се построят хроматични полутонове:

а) нагоре от тоновете ре бемол, си двоен бемол, фа диез, ми, сол двоен бемол, до двоен бемол, ла диез, фа двоен бемол, си диез, ми диез;

б) надолу от тоновете си бемол, ми бемол, сол двоен диез, ре, фа бемол, до двоен диез, ла бемол, си двоен диез, фа диез, сол.

4. Да се построят хроматични цели тонове:

а) нагоре от тоновете ми, ла бемол, ре, сол бемол, фа, до двоен бемол, си, ми двоен бемол, ла, до бемол;

б) надолу от тоновете сол двоен диез, ми диез, си двоен диез, фа диез, ла диез, до, сол, ре двоен диез, си.

5. Да се определи видът на следните цели тонове и полутонове:

а) fis-gis, g-ges, ais-a, hisis-cisis, des-deses, as-b, eis-es, gis-fisis, ases-heses, f-es;

б) ми двоен бемол-ми, си двоен диез-си, ре диез-до диез, ла бемол-си двоен бемол, до бемол-до диез, фа бемол-фа двоен бемол, ми диез-фа диез, сол двоен бемол-сол, си диез-ре бемол, ми двоен бемол-ре двоен бемол, ла диез-ла бемол, си-до диез.

6. Да се определи видът на следните цели тонове и полутонове:

34

ТОНОВО СЪДЪРЖАНИЕ НА ОКТАВОВАТА ГРУПА

Като се има пред вид, от една страна, че октавовата група се състои от седемте основни степени, а, отдруга, че всяка степен има пет разновидности, следва, че една октавова група съдържа 16 различни тона:

35

ЗАПИСВАНЕ НА ТОНОВЕТЕ

ЗАПИСВАНЕ ТРАЙНОСТТА НА ТОНОВЕТЕ

За записване трайността на тоновете са необходими н о т н и с т о й н о с т и и т е м п о. Нотните стойности са особените форми на нотните знаци, чрез които се определя само о т н о с и т е л н а т а т р а й н о с т на тоновете. Под относителна трайност на даден тон трябва да се разбира трайността на тон, записан с дадена нотна стойност (цяла, половина, четвъртина и т. н.) по отношение на други тонове, записани със същата или друга нотна стойност.

Докъм XIII в. при многогласието ритъмът все още е свързан с текста [illegible], т. е. всички гласове изпълняват едновременно всяка сричка от текста. Когато обаче гласовете започват да пеят едновременно различни текстове или един и същ текст, но изместен по време (т. е. отделните гласове не [illegible] едновременно сричките, думите на текста), се появява необходимостта [illegible] на различните тонове да бъдат точно определени и фиксирани [illegible] знаци. С течение на времето в практиката се въвеждат постепенно следните нотни знаци и паузи:

36

Maxima
Longa
Brevis
Semibrevis
Minima
Semiminima
Fusa
Semifusa

[illegible] XV в. нотните знаци стават заоблени.

ПРАВОПИС НА НОТИТЕ

Нотите се състоят от следните елементи: г л а в а — представлява незапълнен или запълнен овал; о т в е с н а ч е р т и ч к а или [illegible] — вляво или вдясно от главата; к а м ш и ч е т а или з н а м е н ц а — винаги вдясно на дръжката; р е б р а — [illegible] линии вместо знаменца.

При определени комбинации на тези елементи нотите се явяват в следните форми:

— *цяла нота* — означава, че тон, записан по този на-

чин, има трайност два пъти по-голяма от тая на тон, записан половина нота, четири пъти по-голяма от тон, записан с четвърти нота, и т. н. Цялата нота представлява една овална, незапълне глава.

— *половина нота* — означава, че тон, запис

по този начин, има трайност, два пъти по-голяма от тая на тон, з писан с четвъртина нота, четири пъти по-голяма от тая на то записан с осмина нота, и т. н. Половината нота представлява ова на, незапълнена глава, снабдена с отвесна чертичка.

— *четвъртина нота* — означава, че тон, зап

сан по този начин, има трайност два пъти по-голяма от тая тон, записан с осмина нота, четири пъти по-голяма от тая на то записан с шестнадесетина нота, и т. н. Четвъртината нота пре ставлява овална запълнена глава, снабдена с отвесна чертичк

— *осмина нота* — означава, че тон, записан по този н

чин, има трайност, два пъти по-голяма от тая на тон, записан шестнадесетина нота, четири пъти по-голяма от тая на тон, запис с тридесетивторина нота, и т. н. Осмината нота представлява ов на, запълнена глава с отвесна чертичка и знаменце.

— *шестнадесетина нота* — означава, че тон, за

сан по този начин, има трайност, два пъти по-голяма от тая тон, записан с тридесетивторина нота, четири пъти по-голяма тая на тон, записан с шестдесетичетвъртина нота, и т. н. Шестна сетината нота представлява овална, запълнена глава с отвесна че тичка и две знаменца.

— *тридесетивторина нота* — означава, че тон, за

исан по този начин, има трайност, два пъти по-голяма от т на тон, записан с шестдесетичетвъртина нота, и т. н. Тридесетив рината нота представлява овална, запълнена глава с отвесна че тичка и три знаменца.

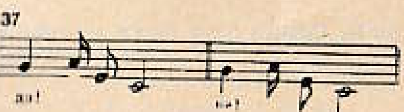
— *шестдесетичетвъртина нота* — означава, че тон,

записан по този начин, има трайност два пъти по-голяма от тая на тон, записан със стодвадесетиосмина нота. Шестдесетичетвъртината нота представлява овална, запълнена глава с отвесна чертичка и четири знаменца.

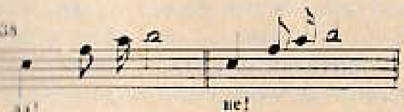
— *стодвадесетиосмина нота* — означава, че тон, записан по този начин, има трайност, два пъти по-малка от тая на тон, записан с шестдесетичетвъртина нота. Стодвадесетиосмината нота представлява овална запълнена глава с отвесна чертичка и пет знаменца.

Днес все още, макар и рядко, се употребява и нотата наречена б р е в и с, със стойност, двойно по-голяма от тая на цялата нота (т. е. равна на две цели ноти).

Чертичките на нотите, които лежат под третата линия от петолинието, се пишат от дясната страна на главата на нотата в посока нагоре:



Чертичките на нотите, които лежат над третата линия от петолинието, се пишат от лявата страна на главата на нотата в посока надолу:



Ако нотата лежи на третата линия, чертичката може да бъде написана нагоре или надолу, съответно вдясно или вляво от главата на нотата:

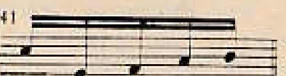


При случаи, когато няколко еднакви ноти (например само осмини, само шестнадесетини и др.) следват непосредствено една след друга, вместо с отделни знаменца за всяка една нота се употребяват така наречените ребра:

единична права линия, свързваща края на чертичките на осмините:



две прави линии, свързващи края на чертичките на шестнадесетините:



три прави линии, свързващи края на чертичките на тридесетивторините:

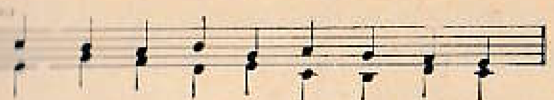


и т. н.

При тези случаи, ако повечето ноти са под третата линия, чертичките на нотите се пишат вдясно нагоре. Ако повечето ноти са над третата линия, чертичките на нотите се пишат вляво надолу. Ако нотите са по равно разпределени над и под третата линия, еднакво правилно е чертичките да се пишат нагоре или надолу.

Когато на едно петолиние се записват два гласа, които се движат в еднакви нотни стойности, чертичките на нотите могат да се пишат по два начина:

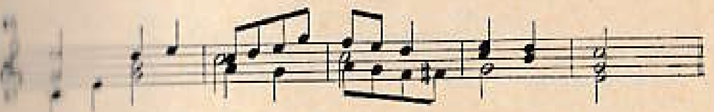
1) за горния глас нагоре, а за долния надолу:



2) и за двата гласа в една и съща посока:



Когато два или повече гласа, които се движат в различни нотни стойности, се записват на едно петолиние, наложително е чертичките на нотите да се пишат в различни посоки:



НАЧИНИ ЗА УВЕЛИЧЕНИЕ СТОЙНОСТТА НА НОТИТЕ]

1. Точкуване

Разгледаните дотук нотни стойности (цяла, половина, четвъртина, осмина и т. н.) се наричат д в у д е л н и, защото всяка от тях се дели по на две равни една на друга по-малки нотни стойности. Всяка двуделна нотна стойност може да бъде превърната в т р и д е л н а, ако след главата на съответната нотна стойност се постави точка. Тази точка означава, че стойността на нотата се увеличава с половина от основната ѝ стойност. Така цялата нота с точка има стойност, равна на цяла + половина, т. е. на три половини, половина нота с точка има стойност, равна на три четвъртини и т. н.

𝅗𝅥. е равна по стойност на 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

𝅗𝅥. е равна по стойност на ♩ ♩ ♩

♩. е равна по стойност на ♪ ♪ ♪

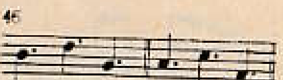
♪. е равна по стойност на 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

𝅘𝅥𝅯. е равна по стойност на 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰

𝅘𝅥𝅰. е равна по стойност на 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱

Ако нотата е написана на някоя от линиите на петолиниет… точката се пише не върху линията, а малко по-нагоре, в полето … междулинието. Ако нотата е в междулиние, тогава точката се пи… в същото междулиние:

45



Когато след дадена нота се поставят две точки, то втората точ… увеличава стойността на нотата с още половината от стойността … първата точка. По тоя начин:

𝅝.. е равна по стойност на 𝅝 + 𝅗𝅥 + ♩ или общо 7 четвърт… ни или общо 7 осм… ни

𝅗𝅥.. е равна по стойност на 𝅗𝅥 + ♩ + ♪ или общо 7 шестн… десетини

♩.. е равна по стойност на ♩ + ♪ + 𝅘𝅥𝅯

♪.. е равна по стойност на ♪ + 𝅘𝅥𝅯 + 𝅘𝅥𝅰 или общо 7 тридес… тинторини и т. н.

Ноти с три точки се срещат много рядко. Третата точка уве… личава стойността на нотата с още половината от стойността н… втората точка. Така:

𝅝... е равна по стойност на 𝅝 + 𝅗𝅥 + ♩ + ♪ или общо 15 осми…

𝅗𝅥... е равна по стойност на 𝅗𝅥 + ♩ + ♪ + 𝅘𝅥𝅯 или общо 15 шест… надесетини и т. н.

2. Легатура

Ако две еднакви по височина ноти бъдат свързани чрез знака легатура — ⌒ или ‿ , то втората нота не се изпълнява отделено от първата, а се слива с нея, като образува една нова нотна стойност, равна на сбора от стойностите на двете свързани с легатурата ноти.*



От горния пример се вижда как от свързването на две еднакви по височина ноти, чрез легатура могат да се получат най-различни нотни стойности. Така:

при а) — от ♪ + 𝅘𝅥𝅯 се получават 5 шестнадесетини

при б) — от ♪ + ♩ се получават 3 осмини

при в) — от 𝅘𝅥𝅯 + ♪ се получават 3 шестнадесетини

при г) — от ♩ + ♪. се получават 7 шестнадесетини

при д) — от 𝅘𝅥𝅯 + ♩ се получават 5 шестнадесетини

По същия начин, чрез легатура, могат да бъдат свързвани не само две, а и повече ноти с еднаква височина. Например:

от 𝅝 ♩ 𝅘𝅥𝅯 се получават 5 четвъртини и 1 шестнадесетина

от 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅘𝅥𝅯 се получават 4 четвъртини и 3 шестнадесетини и т. н.

Употребата на легатура е наложителна:

1) когато даден тон трябва да се задържи през тактова черта;

2) когато даден тон в рамките на сложен такт трябва да се задържи през следващия силен момент:

46

правилно: … неправилно:

* Знакът легатура не трябва да се смесва със знака легато.

3. *Фермата (корона)*

Знакът фермата или корона — ⌣ , поставе

над или под дадена нота, показва, че стойността на нотата тря ва да бъде увеличена, без да е определена степента на то

увеличение:

ПАУЗИ

Пауза е временното прекъсване на звученето. Паузи се нар чат и знаците, с които се отбелязват тия прекъсвания. На вся нотна стойност съответствува и пауза. Следният пример показ нотните стойности и съответните им паузи:

49

Цялата пауза се използва и като знак, който опр

деля пауза, запълваща цял такт, независимо от неговия разме

50

и т.н.

Също както нотните стойности, така и стойностите на пауз те могат да бъдат увеличавани посредством точки, написани вдяс от съответния знак за пауза:

и т.н.

Паузи със стойност, равна на две или повече цели паузи, се записват, както следва:

52

а) б) в) г) д) е) ж)

и т.н.

а) — отговаря на две цели паузи. Нарича се още бревис пауза;

б) — отговаря на три цели паузи;

в) — отговаря на четири цели паузи.

Знаците от г) до ж) са съставени от същите елементи и означават от пет до осем цели паузи.

Броят на тактовете, запълнени с паузи, се означава и чрез съответна цифра, поставена над една дебела хоризонтална черта или над две черти, пресичащи петолинието:

53

а) 12 б) 17

а) — означава 12 такта паузи;

б) — означава 17 такта паузи.

Знакът GP — генерална пауза, се използва в произведения за повече изпълнители, когато дадена пауза се отнася за всички гласове и инструменти.

Знакът ⌒ , поставен над пауза, има същото значение,

както и при нотите — неопределено увеличение на стойността на паузата.

Въпроси и задачи

Какво представляват нотните стойности и какво определят?
Какво е относителна трайност на даден тон?
От какви елементи се състоят нотите?
Как се пишат различните нотни стойности?
Кои са начините за увеличение стойността на нотите?
Какво означава една точка, написана след нота?
Какво означават две и три точки, написани след нота?
Къде се пише точката, когато нотата лежи на линия, и къде, когато нотата лежи в междулиние?
Какво е фермата?
Какво е пауза?

1. Да се определят колко четвъртини, осмини, шестнадесетини, тридесетивторини, шестдесетичетвъртини и стодвадесетиосмини са равни на половина нота.

2. Да се изрази с една нотна стойност:

2 цели ноти	8 шестдесетичетвъртини
4 осмини	16 тридесетивторини
8 четвъртини	32 стодвадесетиосмини
4 шестнадесетини	4 половини
2 тридесетивторини	8 шестнадесетини

3. Свързаните с лигатура ноти да се заменят с една нотна стойност, равна на техния сбор:



4. Колко четвъртини, осмини, шестнадесетини, тридесетивторини и шестдесетичетвъртини са равни на една цяла нота с точка? А на цяла нота с две точки?

5. Свързаните с лигатура нотни стойности да се представят като една нота с една или две точки:



6. На каква нотна стойност с една или две точки са равни:

6 четвъртини ♩.	3 половини
12 шестнадесетини	14 осмини
[illegible] тридесетивторини	7 шестдесетичетвъртини
24 шестдесетичетвъртини	12 тридесетивторини
[illegible]	28 шестнадесетини

7. Всяка от следните нотни стойности да се представи само с [illegible], свързани с лигатура, по всички възможни начини.



8. Заменете с паузи със съответната стойност следните ноти:



9. На какви нотни стойности съответствуват следните пау



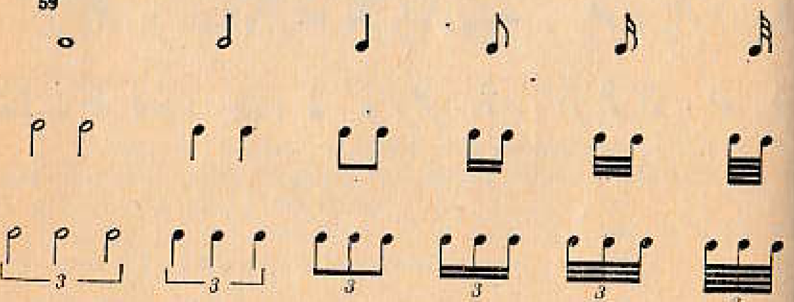
ОСОБЕНО ДЕЛЕНЕ НА СТОЙНОСТИТЕ

Делението на дадена стойност на такъв брой равни част който не отговаря, не съвпада с броя на частите при естествено й делене, се нарича о с о б е н о (известно още и като неправи но). Така например особено е делението на двуделните стойности 3, 5, 6, 7, 9, 10 и т. н. части, вместо на 2, 4, 8 и т. н., или делен то на триделните стойности на 2, 4, 5, 7, 8 и т. н. части, вместо 3, 6, 12 и т. н.

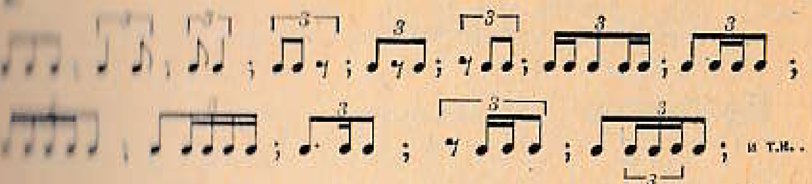
Особено делене на двуделнитѣ стойности

1) т р и о л а

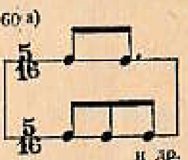
Триола се получава, когато дадена двуделна стойност се де на три вместо на две равни части. Тя представлява група от три ра ни стойности със сборна стойност, условно приравнена към д от същия вид. Така, ако трябва цялата нота да бъде разделена три равни части, пишат се три половини, срещу средната от кои се поставя цифрата 3. Това означава, че сборната стойност на те три половини не се равнява на цяла нота с точка, а на цяла нот По същия начин триола срещу половина се записва с три четвъ тини, триола срещу четвъртина — с три осмини и т. н.:



Стойностите в триолата могат да се подлагат на най-различни ритмични вариации:



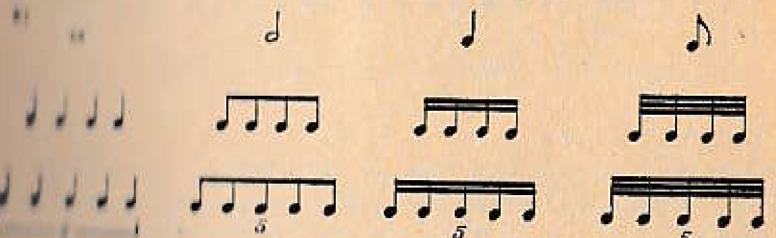
Триола може да се получи от разделянето на три на която и да е нетриделна стойност:



... важи се отнася и за всички случаи на особено делене на стойностите (виж дуола, квартола, квинтола и т. н.).

2) к в и н т о л а

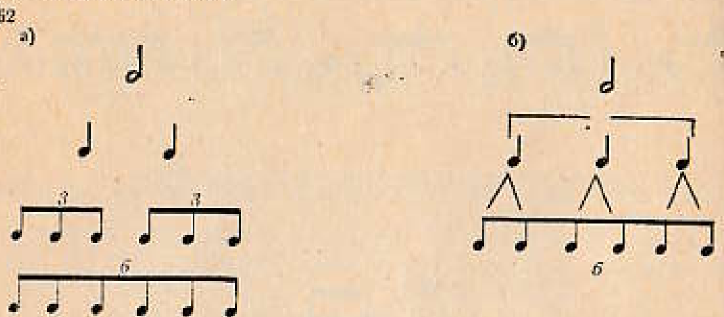
Квинтола се получава, когато дадена двуделна стойност се дели на пет вместо на четири равни части. Тя представлява група от пет равни стойности със сборна стойност, условно приравнена към четири от същия вид. От следния пример се вижда, че квинтола срещу цяла нота се записва с четвъртини, срещу половина нота с осмини и т. н.:



3) с е к с т о л а

Секстола се получава, когато дадена двуделна стойност с[е] дели на шест вместо на четири равни части. По същество тя с[е] покрива или с двойна триола (а), или с раздробена триола (б). Секстола срещу цяла нота се записва с четвъртини, срещу полови[-]на — с осмини и т. н.:

62



4) с е п т и м о л а

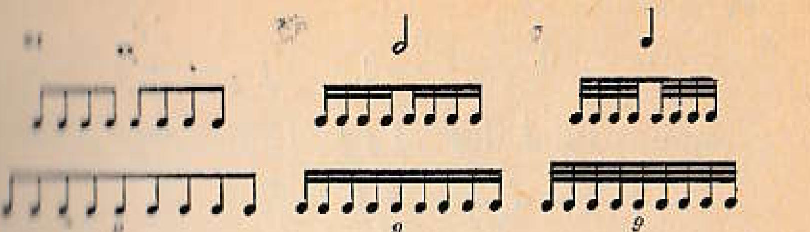
Септимола се получава, когато дадена двуделна стойност с[е] дели на седем вместо на четири равни части. Септимолата предст[а]влява група от седем равни стойности, със сборна стойност, услов[-]но приравнена към четири от същия вид. Септимола срещу цял[а] нота се записва с четвъртини, срещу половина — с осмини и т. н.

63



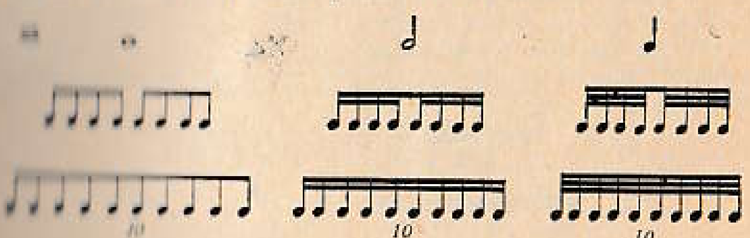
5) н о в е м о л а

Новемола се получава, когато дадена двуделна стойност с[е] дели на девет вместо на осем равни части. Новемолата представля[-]ва група от девет равни стойности, със сборна стойност, условн[о] приравнена към осем от същия вид. Новемола срещу цяла нота с[е] записва с осмини, срещу половина — с шестнадесетини и т. н.



6) д е ц и м о л а

Децимола се получава, когато дадена двуделна стойност се дели на десет вместо на осем равни части:



По същия начин се записват:
ундецимола
дуодецимола
тердецимола
квинтдецимола,
които се получават, когато дадена двуделна стойност се дели съответно на 11, 12, 13, 14, 15 равни части, вместо на осем.

Особено деление на триделните стойности

1) д у о л а

Дуолата се получава, когато дадена точкувана стойност се дели на две вместо на три равни части. Дуолата представлява група от две равни стойности, със сборна стойност, условно приравнена към три от същия вид. Така, ако трябва точкувана цяла нота да бъде разделена на две равни части вместо на три, пишат се две половини, срещу които се поставя цифрата 2. Това означава, че сборната стойност на тези две половини не се равнява на стойността на цяла нота, а на точкувана цяла нота. По същия начин дуола срещу

половина се записва с две четвъртини, дуола срещу четвъртина с две осмини и т. н.:



2) к в а р т о л а

Квартола се получава, когато дадена триделна стойност се дели на четири вместо на три равни части. Квартолата представлява група от четири равни стойности, със сборна стойност, условно приравнена към три от същия вид. Квартола срещу точкувана цяла нота се записва с половини, квартола срещу половина с точка — с четвъртини и т.н.:



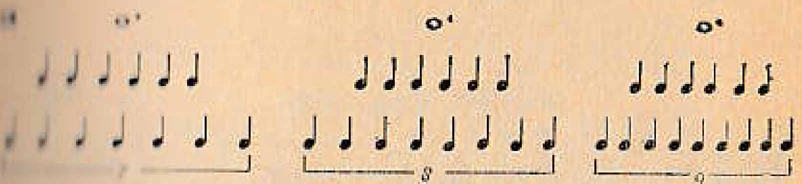
3) к в и н т о л а

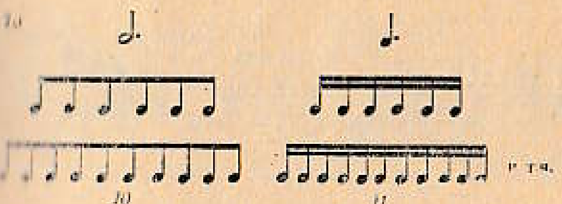
Квинтола се получава, когато дадена триделна стойност се дели на пет вместо на три равни части. Квинтолата представлява група от пет равни стойности, със сборна стойност, условно приравнена към три от същия вид. Квинтола срещу точкувана цяла се записва с половини, квинтола срещу половина с точка — с четвъртини и т. н.:



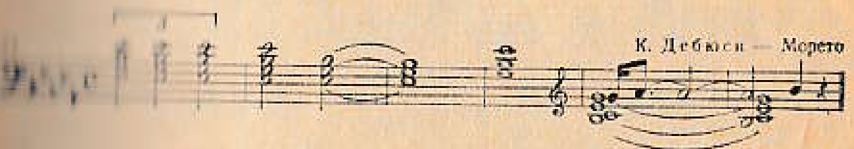
септимола
октола
нонемола
децимола и ундецимола

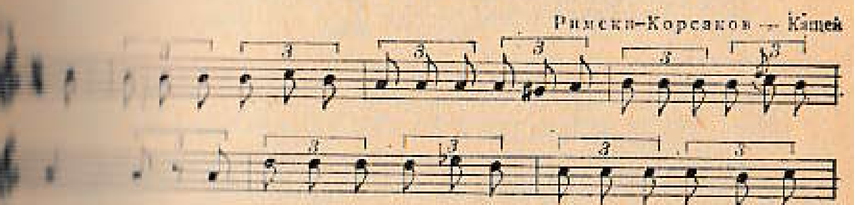
се получават, като дадена триделна стойност се дели съответно на 7, 8, 9, 10 и 11 равни части вместо на шест:

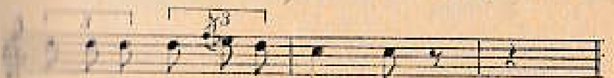




Примери







73 Р. Шуман — Крайсл

74 Х. Берлиоз — Харолд в

75 Й. Стравински — Пролетно тайнство

76 Ш. Балаша — Легенда

77 Ш. Балаша — Легенда

78 Ш. Балаша — Легенда

И. Стравински — Пролетно тайнство

И. Стравински — Петрушка

Римски-Корсаков — Златното петле

И. Стравински — Жар птица

П. И. Чайковски — Симфония № 5

84 К. Дебюси — Лунна светлина

85 А. Скрябин — Раге

86 С. Прокофиев — Любовта към трите портокала

87 Фр. Шопен — Ноктюрн

88 З. Кодай — Унгарска народна песен

Въпроси и задачи

1. Какво се разбира под особено делене на стойностите? Какво е дуола, триола, квартола, квинтола и т. н.?
2. Напишете:

а) триоли и квинтоли, равни на:

б) секстоли, септимоли и новемоли, равни на:

в) дуоли, квартоли и октоли, равни на:

3. От делението на какви нотни стойности са получени следните групи:

3. Колко дуоли, съставени от осмини, са равни на цяла
та с точка?

Колко триоли, съставени от половини, са равни на една
бревис?

Колко секстоли, съставени от осмини, са равни на една
нота?

Колко триоли, съставени от четвъртини, са равни на една
ла нота?

Колко квинтоли, съставени от шестнадесетини, са равни
цяла нота с точка?

Колко триоли, съставени от тридесетивторини, са равни
една половина нота?

Колко дуоли, съставени от четвъртини, са равни на една по
вина нота с точка?

ТЕМПО

Дотук бяха разгледани въпросите, свързани със записван
на относителната трайност на тоновете и на паузите. Един тон,
писан например с четвъртина, при всички размери и при вси
темпа ще има една и съща трайност: четири пъти по-малка от д
тон, записан с цяла нота, два пъти по-малка от тон, записан с
ловина, два пъти по-голяма от трети, записан с осмина, и т. н.
точната, абсолютната трайност на този тон, записан с четвърт
(не по отношение на трайността на другите тонове) нотните ст
ности не могат да определят. За определяне на абсолютната тр
ност на тоновете освен нотни стойности е необходимо и т е м
Темпо — това е бързината, с която се изпълняват музикалните п
изведения. Тая бързина зависи от бързината, с която се реду
метричните (тактовите) времена. Човек възприема едно темпо к
бързо, умерено или бавно, като неволно сравнява честотата на
тричните времена с нормалния пулс. Ако метричните времена
редуват с честота, близка до нормалния пулс— темпото е умер
ако се редуват с честота, по-голяма или по-малка от тая на норм
ния пулс — темпото се възприема съответно като бързо или бав

Темпото се означава по два начина: с думи (най-често итали
ски) и с метроном. Чрез означенията с думи темпото не може
се определи прецизно. Понятията бързо, много бързо, бавно
много бавно и т. н. са много субективни. Най-точното определ
на темпото става чрез така наречения Мелцелов метроном (ист
ският откривател на който е в същност холандецът Д. Н. Вин
D. N . Winkel). Метрономът е часовников механизъм с градуир
махало, снабдено с подвижна тежест. Чрез преместването на
жестта нагоре и надолу по махалото то отбелязва толкова уд
в минута, колкото е необходимо. Означението на темпото при но
писа става, като се определи каква част от минутата трае да

записан с определена нотна стойност. Например $♩ = 60$

…, че тежестта на махалото трябва да се постави на цифрата … По тоя начин махалото ще направи 60 удара в минута, т. е. ще раздели минутата на 60 равни части, всеки удар ще … от минутата, или 1 секунда. Така, след като е определена … трайност на един тон, записан с четвъртина, … се определя трайността и на всички останали тонове, … със същата или с други нотни стойности.

… списък на по-употребяваните италиански термини за … и техните промени:

Бавни темпа:

Largo (ларго)	— широко, бавно
Lento (ленто)	— бавно, протяжно
Adagio (ададжо)	— бавно
Grave (граве)	— тежко

Умерени темпа:

Andante (анданте)	— ходом, спокойно
Andantino (андантино)	— бавничко
Moderato (модерато)	— умерено
Sostenuto (состенуто)	— сдържано
Comodo (комодо)	— удобно
Allegretto (алегрето)	— весело, бързичко

Бързи темпа:

Allegro (алегро)	— бързо, весело
Vivo (виво)	— живо
Vivace (виваче)	— живо
Presto (престо)	— бързо
Prestissimo (престисимо)	— най-бързо

Означения за отклонение от темпото:

Accelerando (ачелерандо)	— постепенно забързване
Animando (анимандо)	— постепенно оживяване
Stretto (стрето)	— ускорено сбито
Stringendo (стринджендо)	— ускорявайки
Più mosso (пю мосо)	— по-раздвижено
Ritenuto (ритенуто)	— забавено
Ritardando (ритардандо)	— забавяйки
Rallentando (ралентандо)	— забавяйки
Meno mosso (мено мосо)	— по-бавно
Ad libitum (ад либитум)	— свободно, по желание

a piacere(а пиачере) — по желание
tempo rubato (темпо рубато) — свободно темпо

Допълнителни означения:

Tempo I (темпо I)	— първоначалното темпо
a tempo (а темпо)	— възвръщане към основно темпо след отклонение
Tempo giusto (темпо джусто)	—точно, верно темпо
come prima (коме прима)	—както преди
l'istesso tempo (листесо темпо)	—същото темпо
molto (молто)	—много
assai (асаи)	—доста
possibile (посибиле)	—възможно
con moto (кон мото)	—подвижно
non troppo (нон тропо)	—не твърде
non tanto (нон танто)	—не много
sempre (семпре)	—постоянно, винаги
simile (симиле)	—подобно, по същия начин
poco (поко)	—малко
poco a poco (поко а поко)	—малко по малко, постепе

Въпроси

Каква е разликата между относителна и абсолютна трайн на тона?

Какво е темпо?

От какво зависи темпото?

Как се означава темпото?

Какво е метроном и кой е неговият откривател?

Как се работи с метронома?

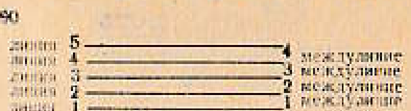
ЗАПИСВАНЕ ВИСОЧИНАТА НА ТОНОВЕТЕ

При съвременния нотопис за записване на тоновата височ се използуват петолиние, допълнителни линии (спомагателни нии), знаците 8-va и 8-va bassa, ключ и нотни знаци.

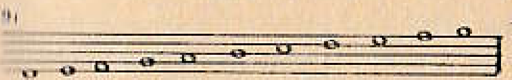
1) Петолиние

Петолинието— както показва самото наименование, се с той от пет успоредни, еднакво отдалечени една от друга хори тални линии. Върху тези линии и в образуваните между тях тири междулиния се нанасят нотите, при което височин на тоновете, определени от тези ноти, е в зависимост съответн

[illegible] им в петолинието, т. е. колкото по-високо е поставена нотата в петолинието, толкова по-висок е тонът, означен с нея. Петте линии и четирите междулиния се броят отдолу нагоре:

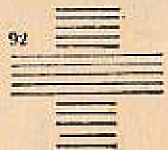


Следващият пример показва нотите, които могат да бъдат записани в границите на петолинието:



2) Допълнителни линии (спомагателни линии)

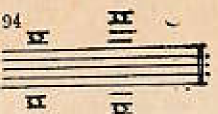
За да може да се увеличи означеният по-горе ограничен брой линии, се използуват така наречените допълнителни или спомагателни линии. Допълнителните линии са къси, успоредни на петолинието линийки, които се пишат над и под петолинието и чийто брой нормално не надвишава пет. Разстоянието между всеки две такива допълнителни линии трябва да бъде същото, каквото е разстоянието между всеки две съседни линии от петолинието:



Когато допълнителните линии са над петолинието, нотите се пишат върху допълнителните линии или над тях. Когато допълнителните линии са под петолинието, нотите се пишат върху допълнителните линии или под тях:



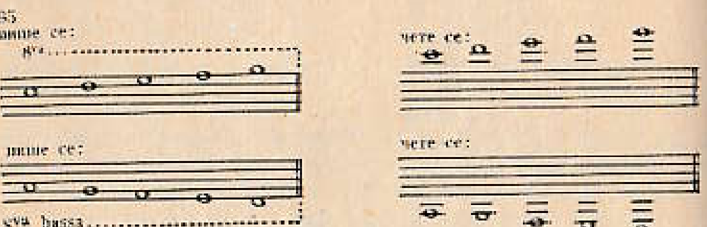
Следният пример показва неправилно записани ноти със сп... магателни линии:



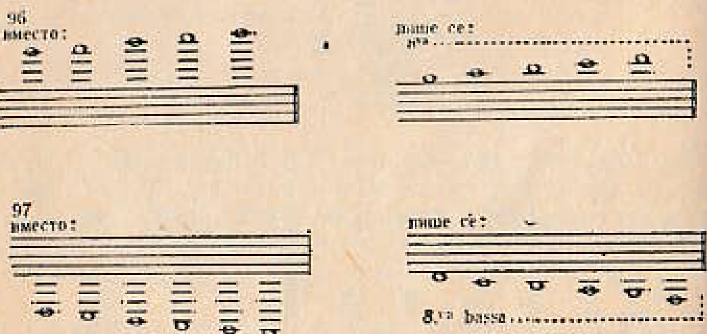
3) З н а ц и 8-va и 8-va b a s s a

Знакът 8-va, поставен над петолинието, показва, че ноти... намиращи се в неговия обхват, трябва да се четат една октава п... високо.

Знакът 8-va bassa, поставен под петолинието, показва, че н... тите, намиращи се в неговия обхват, трябва да се четат една окта... по-ниско:



Тези знаци са особено необходими, когато се наложи уп... ребата на повече от пет допълнителни линии:



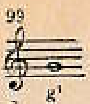
Когато музикалното произведение се записва на повече... едно петолиние, петолинията се свързват с а к о л а д а. Ак... дата може да има форма на скоба или права линия:

4) К л ю ч

...ютната височина на тоновете при нотното писмо може ...е определена само ако бъде фиксирано мястото на една нота, ...ямо която се установяват имената и на всички останали ноти. ...ключ е този знак, чрез който се определят името и октаво... принадлежност на дадена нота. Ключът се поставя в начало... на петолинието. Съществуват три основни ключа: сол, фа и до ...

а) Сол ключ 𝄞

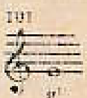
...ключ определя мястото на нотата *сол* от първа октава. ...на втората линия от петолинието, се нарича виолинов ...ключ:



Следният пример показва ноти, записани на виолинов кл

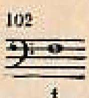


В миналото сол ключ, под името с т а р ф р е н с к и к л
се е пишел на първа линия:

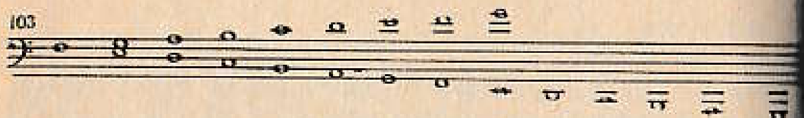


б) фа ключ 𝄢

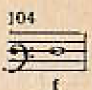
Фа ключ определя мястото на нотата *фа* от малка октава.
Написан на четвърта линия от петолинието, се нарича б
ключ:



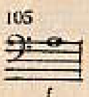
Следният пример показва ноти, записани на басов кл



И в миналото фа ключ се е употребявал и като б а р и т о н о в
ключ, написан на третата линия:



Също така в миналото фа ключ се е употребявал и под името
б а с о в к л ю ч (н и с ъ к б а с о в, к о н т р а б а с о в
или б а с о п р о ф у н д о), написан на петата линия:



в) до ключ

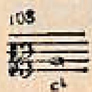
До ключ определя мястото на нотата *до* от първа октава.
Този ключ се пише на всяка една от петте линии от петолинието.
Според това до ключ може да бъде:
1) с о п р а н о в — написан на първа линия:



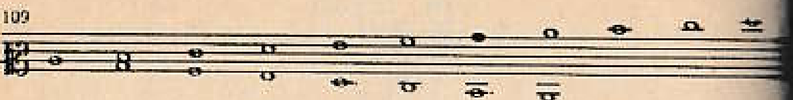
Следният пример показва ноти, записани на сопранов ключ:



2) м е ц о с о п р а н о в — написан на втора линия:



Следният пример показва ноти, записани на мецосопр[illegible]
ключ:



3) а л т о в — написан на трета линия:

110

Следният пример показва ноти, записани на алтов кл[illegible]

111

4) т е н о р о в — написан на четвърта линия:

112

Следният пример показва ноти, записани на теноров кл[illegible]

113

5) б а р и т о н о в — написан на пета линия:

114

[illegible] пример показва ноти, записани на баритонов ключ:

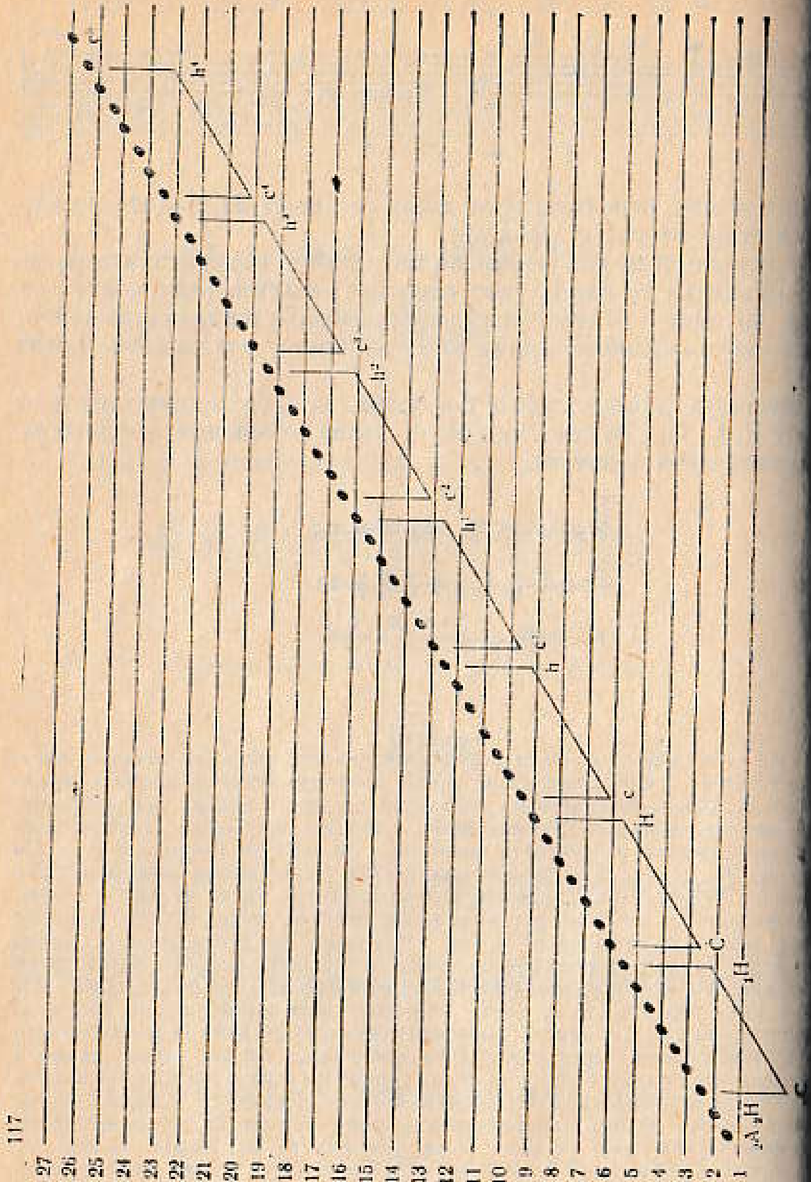
[illegible] при този баритонов ключ се пишат на същите места, [illegible] при баритоновия фа ключ.

[illegible] тези пет форми на до ключ в съвременната музи[illegible] практика се използуват само две — алтов (при който се [illegible] за виола и понякога за цугтромбон) и теноров (при който [illegible] по-високите тонове за виолончело, цугтромбон, фагот [illegible]

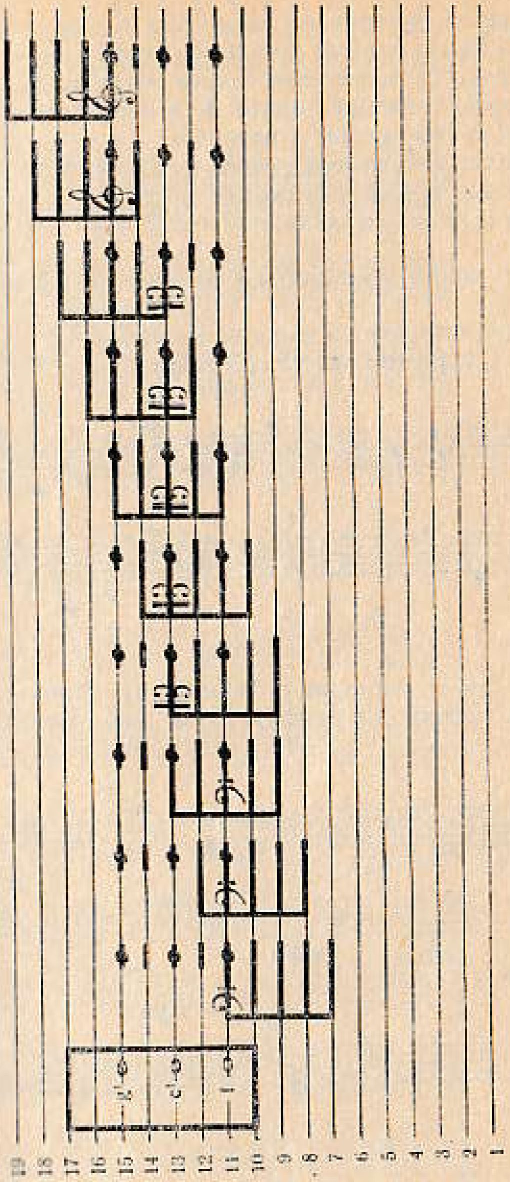
[illegible] форма на трите ключа фа, до и сол е произлязла от [illegible] F, C, G. Следният пример показва измененията, които са [illegible] тези ключове:

116

[illegible] все още не е могло да се зафиксира при нотописа точната висо[illegible]. Били използувани знаци, наречени невми, с които е могло [illegible] движението на мелодията нагоре и надолу, като линиите [illegible] невмите. Въвеждането на линиите, чрез които става възмож[illegible] на тоновата височина, е заслуга на Гвидо д'Арецо. По [illegible] линията, фиксираща нотата *фа* от малка октава, е била [illegible], а тази, фиксираща нотата *до* от първа октава — в жъл[illegible] на нотописа цветните линии отпадат, като на тяхно място се [illegible] ключове до и фа, а по-късно и третият — сол ключ. [illegible] представлява опит за записване всички тонове от белите кла[illegible], като са използувани 27 линии и 26 междулиния (пример 117). [illegible] разчитането на така записани ноти е невъзможно, тъй като [illegible] в състояние да определи местата на нотите при толкова много [illegible]. Чрез различните ключове се отсичат по пет линии, а [illegible] върху една от тези пет линии посочва и мястото на нотния [illegible] височина. От схемата на страница 55 се вижда, че но[illegible] малка октава при всички ключове лежи на 11-а линия; нотата [illegible] лежи на 13-а линия, а нотата *сол* от първа октава — [illegible] субконтрабасовият ключ отсича от 7-а до 11-а линия включително, [illegible] от 8-а до 12-а линия, баритоновият (фа и до ключ) от 9-а [illegible] от 10-а до 14-а, алтовият — от 11-а до 15-а, мецо[illegible] от 12-а до 16-а, сопрановият — от 13-а до 17-а, виолин[illegible] от 14-а до 18-а и накрая — старият френски ключ отсича от [illegible] до 19-а линия.



117



Въпроси и задачи

Как са номерирани линиите и междулинията от петолин[illegible]
За какво служат допълнителните линии?
Колко допълнителни линии могат да се пишат?
Какво означава знакът 8-va и 8-va bassa?
За какво служат ключовете?
Колко ключа има според формата им?
Колко ключа има според мястото им?
За какви музикални инструменти се използува алто[illegible] ключ?
За какви музикални инструменти се използува теноро[illegible] ключ?
Кои ключове са излезли от употреба?

1. Следните ноти да се прочетат на всички ключове:

119



2. Да се напишат с буквени наименования следните то[illegible] като се посочи октавовата група, към която принадлежат:

120



3. Да се напишат с ноти:

а) на алтов ключ: c², eis, ges¹, ces, fis², asas, dis¹, gis, [illegible]

[illegible] на теноров ключ: H, eses¹, f, gisis², Ais, des¹, F, eis, c²;
[illegible] на басов ключ: fes, a¹, D, ₁Fis, ges, ₂B, As, es, dis¹;
[illegible] ключ: g³, eses, ais⁴, d², c⁵, feses¹, c, his², des⁴.

[illegible] помощта на различни ключове да се придаде на следните [illegible] значение на:

121



[illegible] помощта на различни ключове да се придаде на следните [illegible] значение на:



g g g g g g g

a a a a a a a

h h h h h h h

6. Следните примери да се препишат:
а) на алтов ключ:

123 Й. С. Бах — Добре темперирано [пиано]

б) на виолинов ключ:

124 В. А. Моцарт — Рек[вием]

в) на теноров ключ:

125 Б. Барток — Концерт за оркест[ър]

г) на басов ключ:

Р. Вагнер — Танхойзер

7. Следните четиригласни откъси да се препишат на две петолиния — двата горни гласа на виолинов ключ, двата долни — на басов ключ:

Й. С. Бах — Хорал

Я. Аркаделт — Хорал

Р. Шуман — Вечерна



З. Кодай — П



Дм. Шостакович — На осъ



8. Следните откъси да се напишат на четири петолиния, к
то първият глас е на сопранов ключ, вторият глас е на алтов клю
третият глас е на теноров ключ, четвъртият глас е на басов клю

Н. Херман — Хорал



Н. Фишер — Хорал





Й. С. Бах — Добре темперовано пиано





ЗАПИСВАНЕ СИЛАТА НА ТОНОВЕТЕ

Д и н а м и к а е онзи раздел от музикалната теория, коя се занимава със силата на тона. Знаците, които се използуват определяне степента на силата и промените в нея, се наричат д н а м и ч н и з н а ц и. Динамичните знаци представляват це италиански думи, установени техни съкращения или специа графични знаци.

Докъм 1750 г. крайните степени на сила като *fff* и *ppp* все о не са били въведени в музикалната практика. Означенията *f* при бароковите концерти са отговаряли на смяната на tutti и so За бароковия стил е била характерна и така наречената «ехо намика» — един епизод във *f* се повтаря непосредствено в *p*.

Динамичните промени в музиката се осъществяват по два чина: чрез срещупоставяне на различни степени на сила и чрез по тепенен преход от една тонова сила към друга.

Следват по-употребяемите динамични знаци:

1. Знаци за различните степени на сила:

estinto (естинто), pppp — означение на въз можното най-тихо, ведено от Ф. Л[лтри]

ppp (пиано пианисимо) — най-тихо
pp (пианисимо) — много тихо
p (пиано) — тихо
mp (медзо пиано) — полутихо
mf (медзо форте) — полусилно
f (форте) — силно
ff (фортисимо) — много силно
fff (форте фортисимо) — най-силно
con tutta forza (кон тута форца), ffff — с всичка сила
fp (форте пиано) — силно и веднага тихо

sotto voce (s. v.) (сото воче) — полугласно
mezza voce (m. v.) (медза воче) — полугласно

2. Знаци за промяна в степента на силата

meno p (мено пиано) — по-тихо
meno f (мено форте) — по-малко силно
più f (пю форте) — малко по-силно
subito p (субито пиано) — внезапно тихо

3. Знаци за постепенна промяна в силата

а) за увеличаване на силата

crescendo (cresc.) (крешендо) — постепенно нарастване на силата (употребява се и с допълнителни думи)

poco a poco cresc. (поко а поко крешендо) — малко по малко усилвайки
rinforzato (rf или rfz) (ринфорцато) — нарастване на силата
poco a poco più forte (поко а поко пю форте) — постепенно усилване
sempre più forte (семпре пю форте) — все по-силно

б) за намаляване на силата

decrescendo (decresc.) (декрешендо) — постепенно намаляване на силата
diminuendo (диминуендо) — постепенно затихване
poco a poco decresc. (поко а поко декрешендо) — малко по-малко затихвайки
poco a poco più piano (поко а поко пю пиано — постепенно затихване
sempre più piano (семпре пю пиано) — все по-тихо
perdendosi (пердѐндоси) — загубващо се

4. Знаци за изтъкване на отделни тонове

sforzato (sf, sfz) (сфорцато) — форсирано
accentuato (ачентуато) — акцентирано
marcato (маркато) — отчетливо, маркирано,

както и различните акценти

5. Знаци, показващи едновременно постепенна промяна в силата и в темпото

calando (каландо) — намаляване на силата и на темпото

129

Giocoso ♩= 88

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in Si♭
2 Fagotti
4 Corni in Fa
3 Trombe in Si♭
Timpani
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

...ntando (злентандо)
...alzando (инкалцандо) — увеличаване на силата и на темпото

...endo (морендо)
...rzando (зморцандо) — замиращо (затихване и забавяне)

ЗАПИСВАНЕ ТЕМБЪРА НА ТОНОВЕТЕ

Записването тембъра на тоновете става, като се означи видът на инструмента или гласа, от който трябва да бъде изпълнен даден нотен текст. В предната партитурна страница (пр. 129) ясно се вижда как в началото на всяко петолиние са означени инструментите.

Освен пред всяко петолиние (както е в партитурата) тембърът се означава, като след наименованието на дадено произведение се отбележи инструментът или гласът. Така например пише се:

Соната за пиано (т. е. тембър на пиано);
Концерт за флейта (т. е. тембър на флейта);
Песен за сопран (т. е. тембър на сопран) и т. н.

РИТЪМ, МЕТРУМ, РАЗМЕР, ТАКТ

В музиката ритъм означава организирано, логично редуване на тонови трайности.

Полиритмика е едновременното протичане на два или повече различни ритми. Следват примери, показващи характерни случаи на полиритмика:

а) когато два или повече гласове се движат в стойности, получени чрез деление;

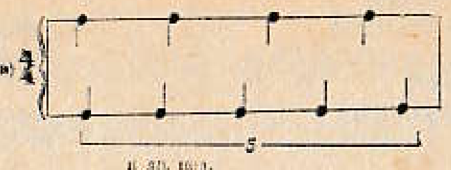
б) когато движение в еднакви стойности е разпределено между два или повече гласове — комплементерен ритъм;

в) когато се получава ритмичен конфликт между гласовете — конфликтен ритъм.

130

а) 4/4

б) 2/4



Метрум е пулсацията, която възниква от периодическ
редуване на групи, наречени метрични групи, състав
от равнотрайни силни и слаби (акцентирани и неакцен
рани, тежки и леки) моменти, наречени метрични в
мена. Според броя на метричните времена метрумът бива д
временен, тривременен и т. н. Двувременните и тривремен
метруми се наричат прости. Простите метруми имат по е
силно време — първото, и по едно или две слаби времена —
рото, или второто и третото.

Когато се говори за силни и слаби метрични моменти, не тря
да се смята, че тези моменти е необходимо да бъдат непремен
физически силни или слаби. Те са наречени силни и слаби пор
значението, тежестта, която имат в метричната група. Затова
центът върху първото (силното, тежкото) време е по-скоро възб
жаем, мислен, отколкото действителен. Убедително доказателс
за това може да се намери при музиката, изпълнявана на орг
Въпреки че при този инструмент е невъзможно да се изпълня
акценти, добива се впечатление за наличие на характерните метр
ни явления: силни и слаби моменти, синкопи и др. под.

Метрумите с повече от три времена се получават от логич
сливане в едно ново цяло на два или повече прости метрума
наричат сложни.

По-горе беше казано, че метричната група се състои от м
рични времена. Метрум, чиито времена са означени с конкр
стойност, се нарича размер. Така, ако на времената на дву
менния метрум бъде дадена стойност цяла, половина, четвърт
или шестнадесетина, ще се получават съответно следните разм
$\frac{2}{1}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{16}$. По същия начин тривременните метруми
явяват в следните размери: $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$. Числителят
дробта, определяща размера на даден метрум, показва бро
метричните времена, а знаменателят — стойността на всяко
тях. Размерите, също както и метрумите, биват прости и слож

Примери

С. Шайт — Песен

Й. С. Бах — Прелюд

Р. Шуман — Симфонични етюди

Дм. Кабалевски — Прелюд

Г. Финк — Песен

Т. Витория — Аве Мария

М. Хайду — Мотет

138 А. Стоянов — Пр…



139 А. Онегер



Силните времена на простите метруми, от които са състав… сложните, запазват своето значение, при което първото време… сложния размер се налага с най-голяма тежест, докато първ… времена на другите прости размери от състава на сложния се о… делят като относително силни. В следните примери … знака = (=) са означени силните времена (първите времена) … сложните размери, със знака — (—) са означени относително с…ите, а със знака ∪ са означени слабите времена:

140

$\frac{2}{4}+\frac{2}{4}=\frac{4}{4}$

$\frac{3}{4}+\frac{3}{4}=\frac{6}{4}$

$\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}=\frac{9}{8}$ и т.н.

Сложни размери, съставени от еднакви прости, се нар… равноделни или правилни. Такива са размерит… горния пример.

Сложни размери, съставени от различни прости, се нар… неравноделни, смесени или неправилни…

141

$\frac{2}{4}+\frac{3}{4}=\frac{5}{4}$

$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}=\frac{5}{4}$

$\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}=\frac{7}{4}$

$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}=\frac{8}{4}$

Такт се нарича част от музикално произведение, започваща със силно време и завършваща непосредствено пред следващото силно време. В ежедневната практика понятието такт много често се смесва с понятията метрум и размер. Така вместо «. . . валсът се записва в размер $\frac{3}{4}$» се казва: «. . . валсът се записва в $\frac{3}{4}$ такт» или вместо «тривременни метруми» се казва «тривременни тактове».

При нотния запис тактовете се разделят с тактови черти. Ролята на тактовата черта е да покаже силното метрично време, т. е. метричното време, което се явява непосредствено след тактовата черта.

В българската народна музика и по-рядко в музиката на други народи се срещат танци и песни в неравноделни размери, които се изпълняват в толкова бързо темпо (над 180 метрични времена в минута), че отброяването или тактуването на отделните метрични времена става неудобно, дори невъзможно. При тези случаи се налага отброяване и тактуване не на отделните времена от размера, а на целите прости размери от състава на сложния размер. Така например при $\frac{5}{8}$, образуван от $\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$, няма да се тактува на пет, а на две, т. е. в първия мах се включват двете времена на размера $\frac{2}{8}$, а във втория — трите времена от размера $\frac{3}{8}$. По същия начин $\frac{7}{8}$ $\left(\frac{2}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)$ се тактува на три, като в първия и във втория мах се включват по две осмини, а в третия — три осмини.

Голямото разнообразие на размерите в танците и песните на българската народна музика се обуславя не само от броя и вида на простите размери от състава на сложните, а и от взаиморазположението им. Така например $\frac{5}{8}$ или $\frac{5}{16}$ се срещат в два варианта в за-

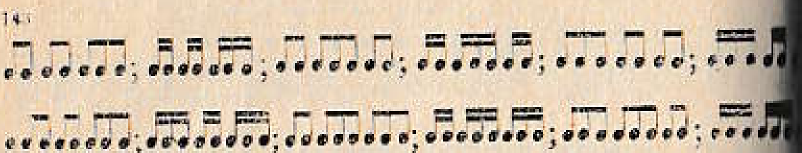
висимост от разполагането на двата прости размера един спр
друг:

142



При $\frac{7}{8}$ или $\frac{7}{16}$, както и при $\frac{8}{8}$ или $\frac{8}{16}$, са възможни
три варианта:

143



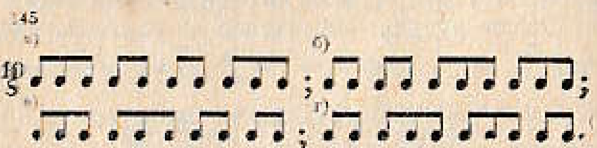
При $\frac{9}{8}$ или $\frac{9}{16}$ са възможни четири варианта:

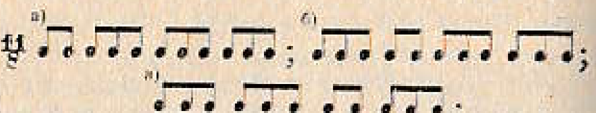
144



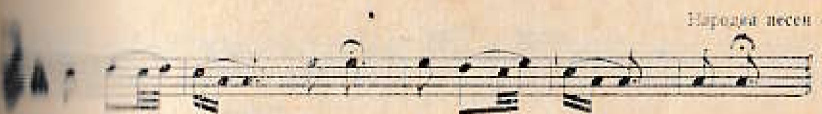
Следват ритмични схеми на още някои по-характерни нер
делни размери, които се срещат в българската народна музи
примери от български народни песни и танци:

145



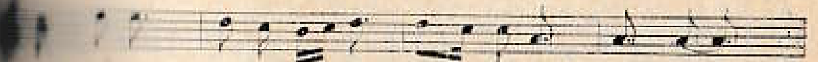


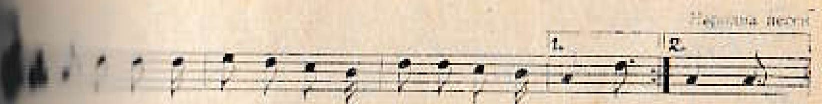


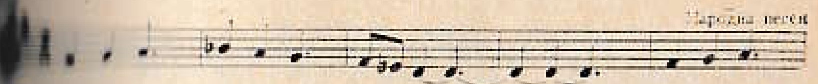














153



152



151





Размерът, в който започва дадено музикално произвед[...] може да бъде сменян произволно или периодически с други [...] мери. В такива случаи се говори за наличие на п р о м е н л [...] или с м е н я в а щ и се размери:









157 И. Стравински — Пролетно т

158 С. Прокофиев — Любовта към трите пор

П р е д т а к т или **а у ф т а к т** (Auftakt) се нарича
начален такт на музикално произведение, който не веъ
първото си време, съдържа една или повече нотни стойности
свързва със силното време на следващия такт.

159 Л. Бетховен — Соната, оп. 111

160 Ф. Лист — Испанска р

161 Й. С. Бах — Бранденбургск

Ф. Шопен — Ноктюрно, оп. 62, № 2

С. Прокофиев — Любовта към трите портокала

В. А. Моцарт — Квартет, ре минор

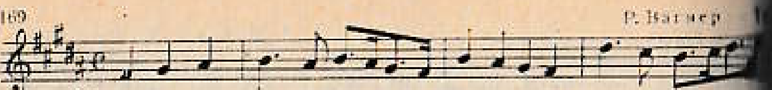
Й. С. Бах — Френска сюита № 5

Й. С. Бах — Френска сюита № 2

Л. Бетховен — Соната, оп. 14

Й. С. Бах — Френска сюита № 2

Р. Вагнер



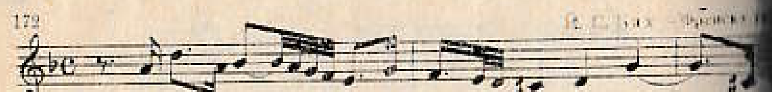
В. А. Моцарт — Соната



Й. С. Бах — Френска



Й. С. Бах — Френска



Й. С. Бах



ДЕЛЕНЕ НА МЕТРИЧНИТЕ ВРЕМЕНА И НА ТЕХ… ЧАСТИ

Споменато беше, че силните времена на простите р… от които са съставени сложните, запазват до голяма степен … тежест и се наричат относително силни. При раздробяването … малки стойности на дадено метрично време първата част … раздробеното време по отношение на следващата я част от … раздробено време е метрически по-тежка, по-силна:



…ния пример са раздробени както първото (силното) вре… размера, така и второто (слабото). В резултат са получени … осмини, които в метрическо отношение имат следните зна…

…рва осмина — запазва значението си на силно време;
…ра осмина — превръща се в метрически слаб момент;
…та осмина — придобива тежест в метрическо отношение и … превръща в метрически относително силен момент;
…върта осмина — явява се като метрически най-слабият … в цялата метрична група.

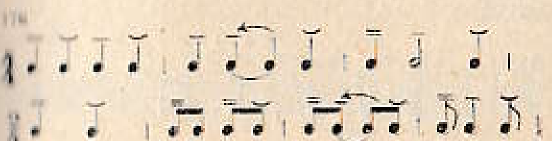
По същия начин, ако бъде раздробена някоя част от раздро… време (силна или слаба), първата от така получените части … метрически по-силна от следващата я част:



…ния пример първата, третата, петата и седмата шестнадесе… са метрически по-силни от останалите.

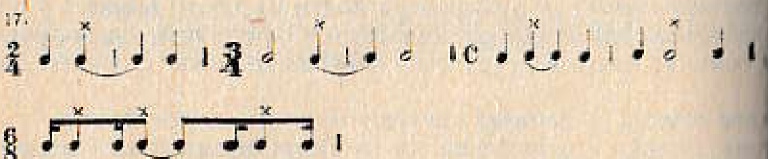
СИНКОП

С и н к о п е преместването на акцента от силен метричен … върху предидещия слаб, получено в резултат на това, че … в слаб метричен момент, е продължил да звучи в … силен:



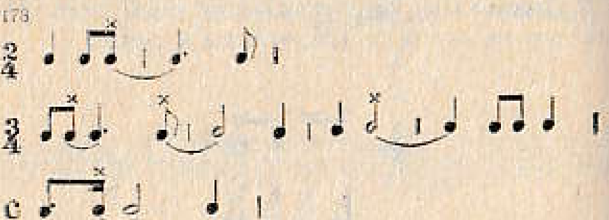
а) симетрични — получени от сливането чрез легатура [...] чрез обща, двойно по-голяма стойност, на две еднакви [...] ности, представляващи времена или части от времена. В следва[...] примери синкопите са означени със знака ×:

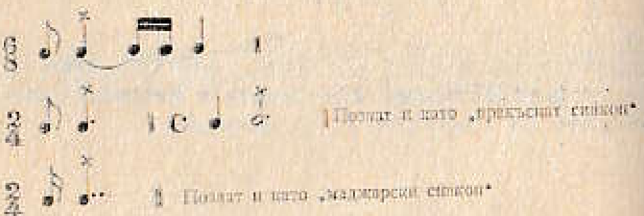
17.



б) несиметрични — получени от сливането чрез легатура [...] чрез обща, по-голяма стойност, на две различни стойно[...]

178





в) синкопите могат да се явяват освен като единични, [...] рани, така също и по два или повече непосредствено свързани [...] с друг: разширени — когато се явяват в границите на ед[...] същ такт; верижни — когато се явяват в границите на [...] или повече такта:

179



180



[...] случаи като следните:

181



[...] възприемат, както е показано в следващия пример:

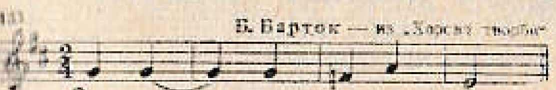
182



[...] по той начин се получава впечатление за синкоп.

Примери

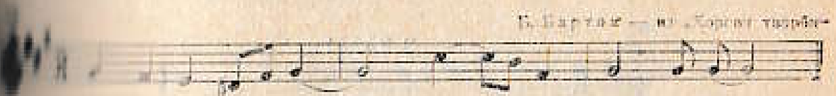
183



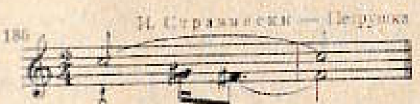
184



185

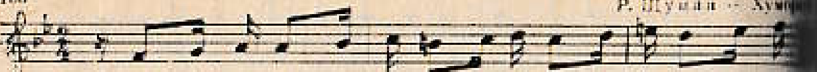


186



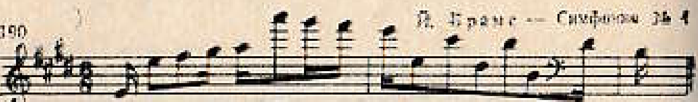
187















Как се записва тембърът на тоновете?
Какво е ритъм?
Какво е полиритмика?
Какво е комплементорен ритъм?
Какво е метрум?
Кои метруми са прости?
По колко времена имат простите метруми?
Кои метруми са сложни?
Кои са силните моменти в сложните метруми?
Какво е относително силно време?
Какво е размер?
Да се изброят всички двувременни прости размери!
Да се изброят всички тривременни прости размери!
Кои размери са равноделни или правилни?
Кои размери са неравноделни или неправилни?
Какво е такт?
Каква е разликата между метрум, размер и такт?
Как се тактуват времената при бързите български песни и хора?
Кои размери се наричат променливи или сменящи се?
Какво е предтакт или ауфтакт?
Какви метрически промени настъпват при деленето на метричните времена и на техните части?
Какво е синкоп?
Кой синкоп е симетричен?
Кой синкоп е несиметричен?
Кой синкоп е разширен?
Кой синкоп е верижен?
Разделете с тактови черти:



194

2. Допълнете с паузи непълните тактове:

195

3. Допълнете с групи от нотни стойности с особено де
непълните тактове:

196

4. Допълнете тактовете:
а) с четвъртини ноти;
четвъртини паузи;

197

5. Да се определи размерът на следните откъси:

Б. Барток — Хорова песен

Е. Тамберг — Родна земя

Р. Бойко — Хорова песен

201

Ф. Пуленк — Хорова



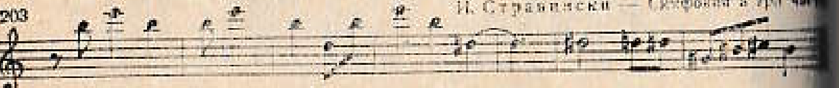
202

К. Льо Жон — Бойна



203

И. Стравински — Симфония в три



204

Б. Барток — Микрокосмос





205

Б. Барток — Микрокосмос



206

Б. Барток — Микрокосмос





Л. Пипков — Враней се врани коње



П. Стайнов — Ела се вие





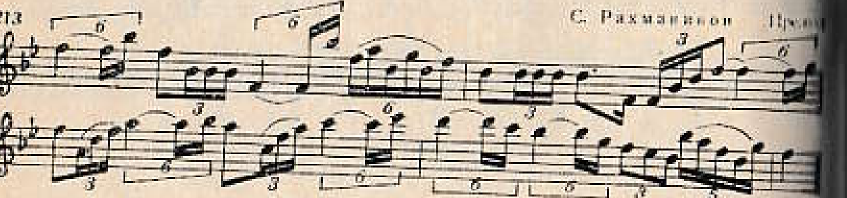




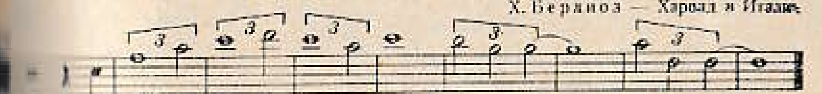
6. Да се определи размерът на следните откъси и се посочат различните видове особено делене на нотните стойности:















7. Да се определи размерът на следните откъси и видът на ... в тях:



219

Л. Бетховен — Соната, оп. 10



220

З. Кодай — Танци от Га



221

В. Шебалин —



222

Б. Бритън — Вариации и фуга върху тема от П



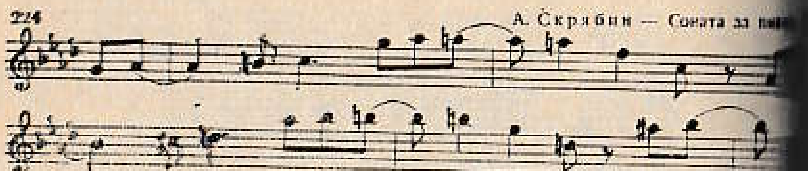
223

Г. Златев-Черкин — Сон



224

А. Скрябин — Соната за пиан



З. Кодай — Ана Молнар — Балада



А. Онегер — Сарабанда



К. Дебюси — Шест антични епиграфа



П. И. Чайковски — Спящата красавица



Р. Щраус — Тил Ойленшпигел



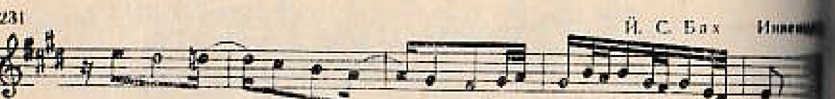
И. Стравински — Жар птица

230



Й. С. Бах — Инвенция

231



8. Следните синкопи да се напишат без легатура там, където е възможно:

232







ИНТЕРВАЛИ

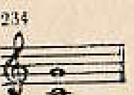
Интервал е съотношението между височините на два тона. Интервалът е мелодичен, ако тоновете, които го образуват, прозвучават последователно

233



Интервалът е хармоничен, ако тоновете, които го образуват, звучат едновременно:

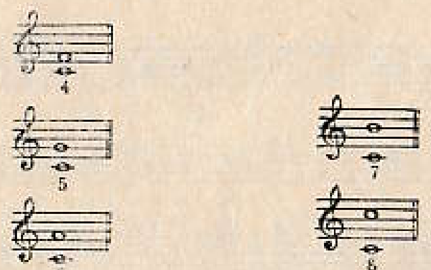
234



Основен тон при възходящите и хармоничните интервали е долният (по-ниският) тон, а при низходящите горният (по-високият) тон.

Според броя на степените, включени в даден интервал, той може да бъде:

прима (включва една степен)
секунда (включва две степени)
терца (включва три степени)
кварта (включва четири степени)
квинта (включва пет степени)
секста (включва шест степени)
септима (включва седем степени)
октава (включва осем степени).



Често интервалите се означават с цифри, съответствуващ[и на] броя на включените степени. Така примата може да бъде озн[ачена] с цифрата 1, секундата — с 2, терцата — с 3 и т. н. Горните [...] примери представляват интервалите от прима до октава, постр[оени] при основен тон *до*. По същия начин всеки тон може да послуж[и за] основен при построяване на различните интервали.

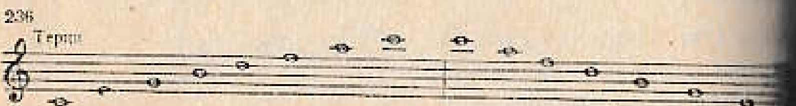
Задачи

1. Да се построят:

кварта от ла нагоре	секста от ре надолу
квинта от ми надолу	секста от фа нагоре
квинта от си нагоре	септима от сол над[олу]
квинта от до надолу	септима от до нагоре

2. Да се построят поредици от интервалите терца, к[варта] и квинта във възходяща и низходяща посока от всяка осн[овна] степен на звукореда по следния образец:

236



3. Да се построят нагоре интервалите, означени с циф[ри] под всяка нота от мелодията:

237



4. По дадените цифрови означения да се напише горен глас [н]а друго петолиние на виолинов ключ:



5. По дадените цифрови означения да се напише долен глас [н]а друго петолиние на басов ключ:



6. Да се построят нагоре и надолу всички прости интервали [от то]новете до, ре, ми, фа, сол, ла, си.

7. Да се определят интервалите:

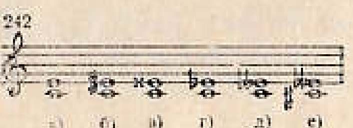


Интервалите от прима до октава се наричат п р о с т и. [Ин]тервали, които обхващат повече от осем степени, т. е. по-голе[ми] от октава, се наричат с л о ж н и или с ъ с т а в н и. Така [ин]тервал, който съдържа:

9 степени се нарича нона
10 степени се нарича децима
11 степени се нарича ундецима
12 степени се нарича дуодецима
13 степени се нарича терцдецима
14 степени се нарича квартдецима
15 степени се нарича квинтдецима



Степенното съдържание на интервалите определя тях… количествена величина. Интервалите имат и … чествена величина. Следният пример показва ник… интервала, които имат една и съща количествена величина — … един от тях съдържа по три степени, т. е. налице са само тер…



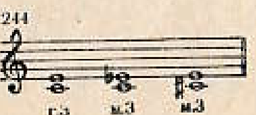
Що се отнася обаче до тоновото съдържание на тези … терци, се вижда, че то е различно. При а) то е два цели тона, … б) два и половина тона и т. н. От казаното дотук става ясно, … даден интервал, който съдържа определен брой степени, мож… има различен тонов обем, т. е. различно к а ч е с т в о. Тоно… съдържание на интервалите определя тяхното качество. В … ствено отношение (т. е. според броя на включените цели то… и полутонове) интервалите биват ч и с т и, г о л е м и, м а л… у в е л и ч е н и, у м а л е н и, д в о й н о у в е л и ч е н… д в о й н о у м а л е н и. Примата, квартата, квинтата и окт…

… да бъдат: чисти, увеличени, умалени, двойно увеличени и …йно умалени и н и к о г а г о л е м и и л и м а л к и. Оста…лите интервали: секунда, терца, секста и септима могат да бъдат …леми, малки, увеличени, умалени, двойно увеличени и двойно …алени и н и к о г а ч и с т и. Следната таблица показва тоновия …ем на чистите и големите интервали:

чиста прима съдържа	0 тонове
голяма секунда съдържа	1 цял тон
голяма терца съдържа	2 цели тона
чиста кварта съдържа	2 и половина тона
чиста квинта съдържа	3 и половина тона
голяма секста съдържа	4 и половина тона
голяма септима съдържа	5 и половина тона
чиста октава съдържа	6 цели тона (12 полутона)



Тоновият обем на малките интервали е с половин тон по-…алък от този на големите, от което следва, че за да се превърне …ин голям интервал в малък, трябва да се намали тоновият му …ем с х р о м а т и ч е н п о л у т о н. (В горния пример «ч» зна…и «чиста», а «г» — «голяма».)



(…квата «м» означава «малка».)

От горния пример се вижда, че намаляването на обема с по-…вин тон може да се постигне по два начина:

1) чрез понижение на по-високия тон на интервала;
2) чрез повишение на по-ниския тон на интервала.

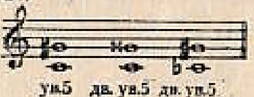
Тоновият обем на увеличените интервали е с половин тон …голям от този на чистите и на големите, от което следва, че …за се превърне един чист или голям интервал в увеличен, тряб…за се разшири тоновият му обем с хроматичен полутон:



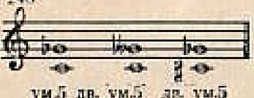
Тоновият обем на умалените интервали е с половин тон по-малък от този на чистите и на малките, от което следва, че за да се превърне един чист или малък интервал в умален, трябва да се стесни тоновият му обем с хроматичен полутон:



Двойно увеличените интервали имат обем с половин тон по-голям от обема на увеличените:



Двойно умалените интервали имат обем с половин тон по-малък от умалените:



Следващият пример показва всички интервали (с изключение на умалената и двойно умалената прима и двойно умалената секунда, защо?), построени върху тона *до* във възходяща и низходяща посока:

а) Нагоре от *до*

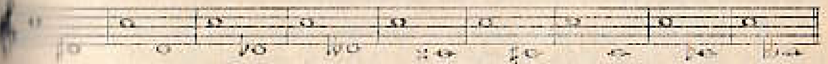




б) Надолу от *до*







Задачи

1. От тоновете ла бемол, ре, фа диез и си да се построят нагоре и надолу:

малки терци	големи сексти
големи септими	големи секунди
чисти кварти	големи терци
малки секунди	чисти квинти
умалени квинти	увеличени кварти
малки сексти	малки септими

2. Да се построят:
   а) нагоре от ми бемол

нагоре от си — г.2 ч.4 м.7 ум.5 г.3 м.2
нагоре от сол диез
б) надолу от ла
надолу от фа бемол — м.6 ч.5 г.7 ув.4 г.6 м.3
надолу от ре бемол

3. Да се определят следните интервали:



4. Да се построят:

а) нагоре: увеличени секунди от тоновете до бемол, сол ди... ми двоен бемол; умалени сексти от тоновете фа диез, ла двоен ди... ре двоен бемол; умалени септими от тоновете ре диез, си, ... двоен диез; увеличени терци от тоновете ми, сол двоен бем... до диез;

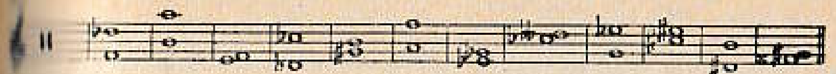
б) надолу: увеличени сексти от тоновете сол, ми диез, си ди... умалени терци от тоновете до двоен бемол, фа бемол, ла; увел... чени септими от тоновете сол бемол, си бемол, ре; увеличени кви... ти от тоновете ми бемол, до двоен диез, ла диез; умалени кварти ... тоновете сол двоен бемол, фа бемол, до.

5. Върху тоновете до, ре, ми, фа, сол, ла, си да се постро... нагоре и надолу интервали със следния тонов обем:

цял тон, 3 цели тона, 2½ тона, 5 цели тона, 1½ тона, 6 цел... тона, 5 цели тона, 3½ тона, 2 цели тона, ½ тон, 4½ тона.

6. От тоновете ре и си бемол да се построи: терца, която е с ½ тон по-голяма от увеличена секунда; секс... която е с 1½ тона по-малка от голяма септима; кварта, която ... с ½ тон по-голяма от умалена квинта; септима, която е с 2 цели то... по-малка от увеличена октава; секунда, която е с ½ тон по-голя... от умалена терца; квинта, която е с 2 цели тона по-малка от ум... лена септима; октава, която е с ½ тон по-голяма от увелич... секста.

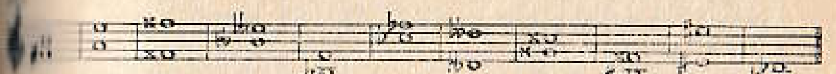
7. Дадените малки интервали да се превърнат в голе... увеличени и умалени. Там, където е възможно, изменението ... интервалите да се прави по няколко начина, а именно, като ... промени: а) горният тон; б) основният тон; в) основният тон и гор... ният тон едновременно:



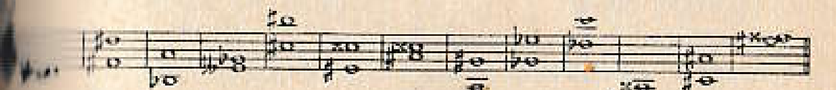
8. Дадените умалени интервали да се превърнат в малки, ... и увеличени:



9. Да се превърнат в умалени и увеличени следните чисти интервали:



10. Да се превърнат в малки, умалени и увеличени следните ... интервали:



11. Да се превърнат в чисти и умалени следните увеличени интервали:



Сложните интервали се разглеждат като прости, които са ... с чиста октава. Така:
... представлява секунда + чиста октава

децимата представлява терца + чиста октава
ундецимата представлява кварта + чиста октава
дуодецимата представлява квинта + чиста октава и т. н.

Качествената величина на сложните интервали е еднаква с тази на по-малкия прост интервал, който лежи в тяхната основа. От това следва, че ноните имат същите качествени величини като секундите; децимите — като терците, ундецимите — като квартите, дуодецимите — като квинтите, терцдецимите — като секстите, квартдецимите — като септимите и квинтдецимите — като октавите. Същите качествени величини имат и сложните интервали, получени от простите чрез разширение с две или повече чисти октави.

Задачи

1. От тоновете си бемол, ре, сол диез, ми бемол, фа да се построят нагоре и надолу:

големи децими	малки терцдецими
малки нони	големи квартдецими
чисти ундецими	големи нони
малки квартдецими	малки децими
чисти дуодецими	големи терцдецими

2. От тоновете ла, ми, до диез да се построят нагоре и надолу:

умалени дуодецими	умалени квартдецими
увеличени децими	умалени нони
умалени терцдецими	умалени децими
увеличени нони	увеличени дуодецими

3. Да се определят качествените и количествените величини на следните интервали:



4. Означените интервали да се построят на друго петолиние на следните ключове:

а) нагоре — на виолинов и алтов ключ:



б) надолу — на басов и теноров ключ:



5. Да се построят следните интервали:

а) нагоре





б) надолу

260 а)

б)

в)

г)

ОБРЪЩЕНИЕ НА ИНТЕРВАЛИТЕ

Такова изменение на даден интервал, при което долният тон става горен, а горният — долен, се нарича о б р ъ щ е н и е. Обръщението се получава чрез пренасяне на долния тон на определен интервал (октава, нона, децима или дуодецима) нагоре или чрез пренасяне на горния тон надолу.

Обръщението на простите интервали* на чиста октава става като долният тон се прехвърли чиста октава нагоре и по този начин се превърне в горен, или като горният се прехвърли чиста октава надолу, превръщайки се в долен. При това обръщение основният интервал се променя както в количествено, така и в качествено отношение.

а) Количествени промени при обръщението на простите интервали на чиста октава.

С б о р ъ т о т с т е п е н и т е н а о с н о в н и я и н т е р в а л и н а и н т е р в а л а, п о л у ч е н п р и о б р ъ щ е н и е т о, е в и н а г и р а в е н н а 9. Така:

Примата при обръщението си се превръща в октава (1+8=9);
секундата при обръщението си се превръща в септима (2+7=9);
терцата при обръщението си се превръща в секста (3+6=9);
квартата при обръщението си се превръща в квинта (4+5=9);
квинтата при обръщението си се превръща в кварта (5+4=9);
секстата при обръщението си се превръща в терца (6+3=9);
септимата при обръщението си се превръща в секунда (7+2=9);
октавата при обръщението си се превръща в прима (8+1)=9):

1 8 2 7 3 6 4 5 5 4 6 3 7 2 8 1

1 8 2 7 3 6 4 5 5 4 6 3 7 2 8 1

б) Качествени промени при обръщението на простите интервали на чиста октава.

1) големите интервали при обръщението си се променят в малки и, обратно — малките стават големи;

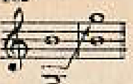
2) увеличените интервали стават умалени, и обратно — умалените — увеличени;

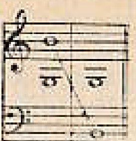
3) двойно увеличените интервали се променят в двойно умалени и, обратно — двойно умалените, — в двойно увеличени;

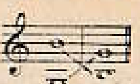
4) чистите интервали при обръщението си не се променят в качествено отношение и остават чисти.

Обръщението на сложните интервали става, като единият от двата тона се прехвърли на две или повече октави (долният — нагоре или горният — надолу), или пък едновременно се преместят двата тона — долният нагоре, а горният — надолу:

* Става дума за интервали не по-големи от чиста октава включително, тъй като например при увеличената октава не може да се получи реално обръщение, т. е. горният тон да стане долен и обратно.







Задачи

1. Да се направи обръщение на дадените интервали, като се определи качествената и количествената величина на новополучените интервали:



2. Нагоре от дадените тонове да се построят онези интервали, които ще се получат от обръщението на означените с цифри в скоби интервали:



Решение на 1 пример:
г. 2 се превръща в м. 7

м. 7 от ла бемол нагоре е сол бемол.

ХАРАКТЕР НА ХАРМОНИЧНИТЕ ИНТЕРВАЛИ

При едновременното прозвучаване на двата тона на даден интервал може да се получи впечатление за съгласуваност, за равновесие между тоновете, впечатление за завършеност, устойчивост. В такъв случай хармоничният интервал се определя като

консонантен. Дисонантен интервал е този, при който едновременното проузвучаване на тоновете му създава впечатление за несъгласуваност, неравновесие, незавършеност, неустойчивост.

Изолирани от лада (вж. «Лад»), като консонантни интервали се възприемат чистата прима, кварта, квинта и октава — наречени съвършени консонанси — и големите и малките терци и сексти — наречени несъвършени консонанси. Останалите интервали — секунда, септима и всички увеличени, умалени, двойно увеличени и двойно умалени интервали са дисонантни.

В лада като консонантни се възприемат само онези интервали, които в дадения момент се явяват съставни на едно и също консонантно (мажорно или минорно) тризвучие (вж. «Тризвучия»).



При а) квартата *до-фа* е дисонанс, защото *фа* се явява като чужд тон в тоническото тризвучие *до-ми-сол.*

При г) същата кварта е консонанс, защото се възприема като съставна на тризвучието *фа-ла-до.*

При б) квартата *сол-до* е дисонанс, защото *до* е чужд тон в тризвучието *сол-си-ре.*

При д) същата кварта е консонанс, защото се възприема като съставна на тризвучието *до-ми-сол.*

При в) секстата *до-ла* е дисонанс, защото *ла* се явява като чужд тон в тризвучието *до-ми-сол.*

При е) същата секста е консонанс, защото се възприема като съставна на тризвучието *ла-до-ми.*

ЕНХАРМОНИЧНИ ИНТЕРВАЛИ

Енхармонични интервали са тези, които имат еднакъв тонов обем, а са записани по различен начин и при темперирания строй, вън от лада, звучат еднакво. Различават се два вида енхармонични интервали:

а) такива, при които в резултат на енхармоническата замяна не се променя количествената и качествената величина на интервала;

б) такива, при които в резултат на енхармоническата замяна се променя количествената и качествената величина на интервала:

266



чистата квинта след енхармоническата замяна се превръща пак в чиста квинта;
малката терца се е превърнала в увеличена секунда, а голямата секста — в умалена септима

Забележка. Знакът ≌ показва енхармоническо равенство.

Макар и еднакво звучащи вън от лада, енхармоничните интервали от втория вид, когато прозвучат в лада, се възприемат по различен начин. Следващите примери потвърждават това:

267



В горния пример са налице енхармонични интервали, които се възприемат по различен начин. Това обстоятелство е и причината такива интервали да се записват по различен начин.

УСТОЙЧИВИ И НЕУСТОЙЧИВИ КОНСОНАНТНИ ИНТЕРВАЛИ

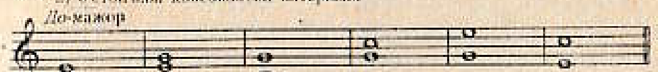
Не само енхармоничните интервали от втория вид, а така също и интервалите, записани по един и същ начин, се възприемат различно в зависимост от ладовото значение на тоновете, образуващи интервали. В този смисъл се разграничават два вида консонантни интервали.

а) у с т о й ч и в и — когато и двата тона, образуващи интервала, са устойчиви тонове от лада;

б) н е у с т о й ч и в и — когато единият или двата тона от интервала са неустойчиви тонове от лада.

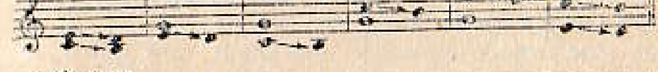
268

а) Устойчиви консонантни интервали



б) Неустойчиви консонантни интервали







Забележка. Означените с цели ноти са устойчиви тонове, означените с черни ноти са неустойчиви тонове. Стрелките показват естественото ладово тежнение на неустойчивите тонове.

ДИАТОНИЧНИ И ХРОМАТИЧНИ ИНТЕРВАЛИ

Д и а т о н и ч н и и н т е р в а л и са тези, които са образувани между степените на диатоничните ладове (натуралния мажор и минор, както и старите ладове, вж. там). От това следва, че диатонични интервали са следните:

чистата прима, кварта, квинта и октава
голямата и малката секунда, терца, секста и септима
увеличената кварта и
умалената квинта.

Всички останали интервали (увеличените — без увеличената кварта, умалените — без умалената квинта, както и всички двойно увеличени и двойно умалени интервали) са х р о м а т и ч н и.

Какво е интервал?
Кой интервал е хармоничен и кой мелодичен?
От какво зависи количествената величина на интервалите?
Кои интервали са прости?
Кой интервал е терца? септима? квинта?
Кои интервали са сложни?
От какво зависи качествената величина на интервалите?
Какви биват интервалите според тяхното качество?
Кои интервали са чисти?
Кои интервали са големи?
Кои интервали са малки?
Как се получават увеличените интервали?
Как се получават умалените интервали?
Как се получават двойно увеличените интервали?
Как се получават двойно умалените интервали?
Какво е обръщение на интервалите?
Какви количествени промени настъпват при обръщението на простите интервали на чиста октава?
Какви качествени промени настъпват при обръщението на простите интервали на чиста октава?
Кой интервал е консонантен?
Кой интервал е дисонантен?
Кой консонанс е съвършен?
Кой консонанс е несъвършен?
Кои интервали са енхармонични?
Колко вида енхармонични интервали има?
Кои консонантни интервали са устойчиви?
Кои консонантни интервали са неустойчиви?
Кои интервали са диатонични?
Кои интервали са хроматични?

1. В следващите примери да се определи количествената и качествената величина на интервалите, заключени между всеки два съседни тона:

269 — И. Стравински — Соната

270 — И. Стравински — Соната

271 — А. Скрябин — Прелюд

272 — Й. С. Бах — Концерт за две цигулки

273 — А. Скрябин — Соната № 3, IV част

2. В следните примери да се определи количествената и качествената величина на интервалите, заключени между долния и горния глас:

274 — И. Стравински — Петрушка

275 С. Прокофиев — Концерт за цигулка № 1

276 С. Прокофиев — Концерт за цигулка № 1

277 С. Прокофиев — Концерт за цигулка № 2

278 С. Прокофиев — Концерт за цигулка № 1

279 И. Стравински — Петрушка

3. Следните примери да се свирят на пианото, като се определи количествената и качествената величина, както и консонантният или дисонантният характер на интервалите:



4. Да се построи:

върху ми секста, енхармонически равна на ув. квинта;
върху ла бемол терца, енхармонически равна на ув. секунда
върху до бемол квинта, енхармонически равна на ум. секста
върху фа диез септима, енхармонически равна на ум. октава
върху ре двоен бемол кварта, енхармонически равна на дв. ув.
терца; върху си диез секунда, енхармонически равна на ум. терца
върху сол секста, енхармонически равна на дв. ум. септима
върху ми диез кварта, енхармонически равна на дв. ум. секста

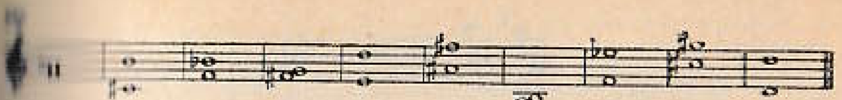
5. Да се заменят следните интервали с енхармонични интервали със същата количествена и качествена величина (например големи секунди да се заменят с големи секунди, малки сексти — с малки сексти и т. н.):



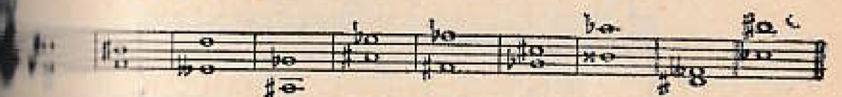
6. Да се посочат интервалите, енхармонични на:

голяма секунда	чиста квинта	увеличена секунда
увеличена кварта	малка терца	малка септима
умалена терца	увеличена септима	увеличена квинта
голяма секста	чиста кварта	умалена октава
увеличена прима	умалена секста	увеличена терца

7. Дадените диатонични интервали да се заменят енхармонически с хроматични интервали:



8. Дадените хроматични интервали да се заменят енхармонически с диатонични интервали:



ЛАД, ГАМА, ТОНАЛНОСТ

ЛАД И ГАМА

При прозвучаването на дадено музикално произведение някои от тоновете създават впечатление на завършеност, успокоение. Такива тонове се наричат у с т о й ч и в и. Устойчивите тонове ... притеглят към себе си другите тонове, наречени н е у с т о й ч и в и. Неустойчивите тонове при проузвучаването си създават впечатление за необходимост от придвижване нагоре или надолу, търсейки опора в упоменатите по-горе устойчиви тонове. ... прозвучал изолирано, не изразява устойчивост или неустойчивост. Едва след поставянето му в съотношение с други тонове ... може да придобие едно или друго значение. Следният пример убедително доказва как един и същ тон, съотнесен към различни тонове, придобива най-различно значение. Така при а) ... си звучи като неустойчив тон с ясно изразен стремеж за придвижване нагоре. При б) същият тон *си* се изявява пак като неустойчив, но този път с тежнение надолу, докато при в) за трети път същият тон *си* звучи като устойчив, без каквито и да са тежнения за придвижване:







Система от група тонове, поставени в определено съотношение, в резултат на което някои от тоновете са придобили значение на устойчиви, а други на неустойчиви, се нарича лад.

Устойчивите тонове на лада образуват мажорно или минорно тризвучие (вж. «Тризвучия»). Лад, чиито устойчиви тонове образуват мажорно тризвучие, се нарича мажорен или дур (durus — лат., dur — нем.). Лад, чиито устойчиви тонове образуват минорно тризвучие, се нарича минорен или мол (mollis — лат., moll — нем.).

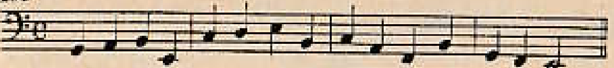
Броят на тоновете, участвуващи в лада, може да бъде различен — пет, седем или повече. Лад, съставен от седем тона, които могат да бъдат подредени на чисти квинти, се нарича диатоничен:



Горната поредица от чисти квинти може да послужи за основа на няколко диатонични лада, в зависимост от това, кой от тоновете е взет за основен — най-устойчивият от трите устойчиви тонове, наречен тоника.

Ладът може да прозвучи цялостно по следните начини:

а) чрез мелодия, съдържаща всички тонове на лада:



б) чрез трите главни тризвучия:



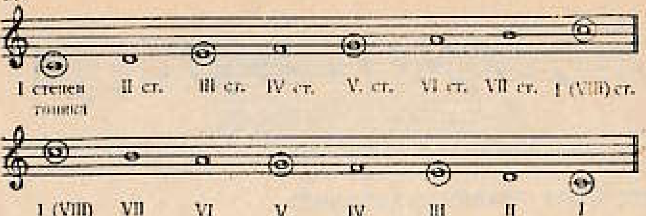
в) чрез гамата на лада.

Такава изява на лада, при която тоновете му са подредени по височина постепенно във възходяща или низходяща посока от тоника до тоника се нарича гама.* Тоновете на лада се наричат степени, което наименование не трябва да се смесва с понятието «степен на октавова група». Степените на лада се номерират съответно на мястото им в гамата на лада по отношение на тониката (основния тон), която се приема за първа степен:





* В този пример гама представлява само поредицата от тонове в дясната ръка в първия и предпоследния такт. В останалите тактове са налице гамообразни пасажи.

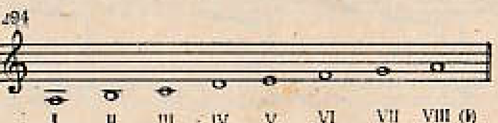


Заградените с кръгчета степени в примера (I, III и V) са трите устойчиви степени на лада.

Ладът получава своето наименование от основния тон и от вида на тризвучието, образувано между I, III и V степен (т. е. тризвучието, образувано от трите устойчиви тонове на лада). Горният пример представлява гамата на лада *До-мажор*.

Споменато беше, че най-устойчивият от трите устойчиви тона във всеки лад е основният тон, първата степен, тониката и че неустойчивите тонове проявяват стремеж за придвижване до най-близкия устойчив тон. Силата, с която се притегля даден неустойчив тон към съседния му устойчив, зависи от разстоянието до устойчивия тон и от степента на устойчивост на последния. От това следва, че в *До-мажор* неустойчивият тон *ре*, който се намира на еднакво разстояние от устойчивите тонове *до* и *ми* ще бъде склонен повече за придвижване в *до*, отколкото в *ми*. *Фа* се притегля повече към *ми*, отколокото към *сол*, защото е по-близо до *ми* (половин тон). *Ла* се намира по-близо до *сол*, докато влиянието на *до* е много слабо поради голямото му отдалечение. Вследствие на това тежнението на *ла* надолу към *сол* се проявява дори с по-голяма сила, отколкото тежнението на *ре* към *до*. *Си* се намира само на половин тон разстояние от най-устойчивия тон *до* (най-силния притегател) и затова се явява като най-неустойчив от всички неустойчиви тонове и се нарича ч у в с т в и т е л е н т о н или в о д е щ т о н.

Ако по същия начин се изследва силата, с която се притеглят неустойчивите тонове в минорния лад, ще се установи следното:



Си — II степен на лада *ла-минор* се стреми повече към тониката *ла*, въпреки че разстоянието до III степен *до* е само половин тон.

Ре — IV степен е еднакво отдалечена от III и V степен (*до* и *ми*) и естествено може да се придвижи в едната или в другата посока. Независимо от това съществува едно предпочитание за придвижване надолу към III степен *до*, което може да се обясни с влиянието на тониката *ла*, макар и от разстояние. Шестата степен *фа* се стреми недвусмислено надолу към V степен *ми* много по-интензивно, отколкото VI степен в мажор, поради това че VI степен в минор отстои само на полутон от V степен. Седмата степен — чувствителният тон — се намира на цял тон под тониката и затова тежнението ѝ към последната е по-слабо, отколкото тежнението на VII степен в мажор.

Степените на лада получават и следните наименования:

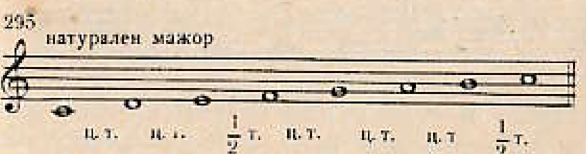
I степен	— тоника
II степен	— горен водещ тон
III степен	— горна медианта
IV степен	— субдоминанта
V степен	— доминанта
VI степен	— долна медианта
VII степен	— чувствителен тон (долен водещ тон).

Въпроси

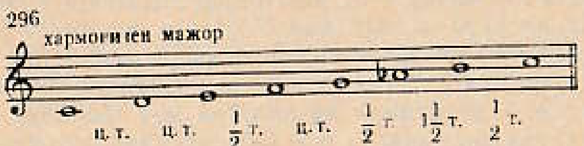
Кои тонове са устойчиви?
Кои тонове са неустойчиви?
Какво е лад?
Кой лад е мажорен?
Кой лад е минорен?
Кой лад е диатоничен?
Какво е тоника?
По какви начини може да прозвучи ладът?
Какво е гама?
Колко степени има ладът и как се именуват?
Как се определя наименованието на лада?
Как се притеглят неустойчивите тонове от устойчивите?
Какво е чувствителен тон?

РАЗНОВИДНОСТИ НА МАЖОРА

а) Н а т у р а л е н мажор. Мажорен лад, при който между III-IV и VII-VIII степен има полутонове, а между останалите степени цели тонове, се нарича н а т у р а л е н:

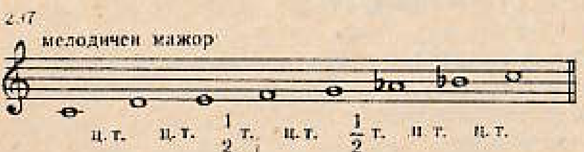


б) Х а р м о н и ч е н   м а ж о р. По хармонически съображения с цел да се получи по-характерно звучене на субдоминантовия акорд (акордът на IV степен) се понижава VI степен на лада, който в резултат на това понижение придобива следния вид:

296


При тази разновидност на мажора са налице три полутона — между III-IV, V-VI и VII-VIII степен, три цели тона — между I-II, II-III и IV-V степен, а между VI и VII степен се явява хроматичният интервал увеличена секунда, наречен още х и а т у с.

в) М е л о д и ч е н   м а ж о р. Хиатусът, получен при хармоничния вид на мажора, е бил смятан за немелодичен и трудно изпълним интервал за пеене. За неговото отстраняване се е прибягвало до понижение и на VII степен от лада. По този начин, по мелодически съображения, се е уполучила друга разновидност на мажора — м е л о д и ч е н   м а ж о р:

297


Тук полутоновете са между III-IV и V-VI степен, а между останалите степени има само цели тонове.

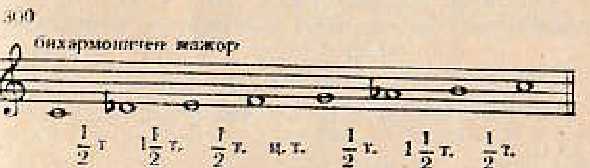
Забележка. Когато мелодичният мажор се изпълнява в низходяща посока, при прозвучаването на III степен се получава едно смущение, което се обяснява с това, че тоновете допреди встъпването на III степен са създали впечатление за минорен лад, предполагащо появята на III степен именно от минорен лад.

298


Ако се осигури прозвучаването на III степен по-рано, това смущение се избягва:

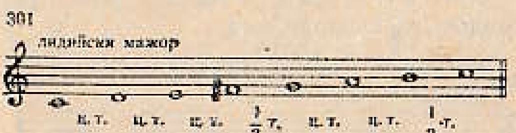
299


г) Б и х а р м о н и ч е н   м а ж о р (о р и е н т а л с к и, ц и г а н с к и, м а д ж а р с к и). В сравнение с натуралния вид тази разновидност на мажора е с понижена II и VI степен:

300


В бихармоничния мажорен лад са налице четири полутона — между I-II, III-IV, V-VI и VII-VIII степен, две увеличени секунди (два хиатуса) — между II-III и VI-VII степен. Цял тон има само между IV и V степен.

д) Л и д и й с к и   м а ж о р (вж. «Стари ладове»). Този лад се различава от натуралния вид на мажора по п о в и ш е н а т а си IV с т е п е н, която образува с I степен интервал увеличена кварта. Тази увеличена кварта, наречена в дадения случай л и д и й с к а   к в а р т а, е   х а р а к т е р н и я т   за лидийския лад интервал:

301


При този вид полутоновете са между IV-V и VI-VII степен, а между всички останали степени се явяват само цели тонове.

е) **Миксолидийски мажор** (вж. «Стари ладове»). Този лад се различава от натуралния вид на мажора по **понижената си VII степен**, която образува с I степен интервал малка септима. Тази малка септима, наречена в дадения случай **миксолидийска септима**, е **характерният** миксолидийския лад интервал:



При този лад полутоновете са между III-IV и VI-VII степен, а между всички останали степени се явяват само цели тонове.

От всичко казано за строежа на разновидностите на мажора се вижда, че разликата между тях е само в по-голямата или по-малката отдалеченост между неустойчивите и устойчивите тонове.

РАЗНОВИДНОСТИ НА МИНОРА

а) **Натурален минор.** Минорен лад, при който между II-III и V-VI степен има полутонове, а между останалите степени — цели тонове, се нарича **натурален**:



б) **Хармоничен минор.** По хармонически съображения с цел да се получи по-характерно звучене на доминантовия акорд се повишава VII степен на лада, който в резултат на това повишение придобива следния вид:



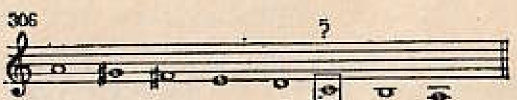
При тази разновидност на минора са налице три полутона — между II-III, V-VI и VI-VII степен, три цели тона — между I-II, III-IV и IV-V степен. Между VI-VII степен се явява увеличена секунда.

в) **Мелодичен минор.** Хиатусът, получен при хармоничния вид на минора, е бил смятан, както беше споменато, за немелодичен и трудно изпълним интервал за пеене. За неговото отстраняване се е прибягвало до повишение и на VI степен от лада. По този начин, по мелодически съображения, се е получила друга разновидност на минора:



Тук полутоновете са между II-III и VII-VIII степен, а между останалите степени има само цели тонове.

Забележка. Когато мелодичният минор се изпълнява в низходяща посока, при прозвучаването на III степен се получава едно смущение, което се обяснява с това, че тоновете допреди встъпването на III степен са създали впечатление за мажорен лад, предполагащо появата на III степен именно от мажорен лад:



Ако се осигури прозвучаването на III степен по-рано, това смущение се избягва:

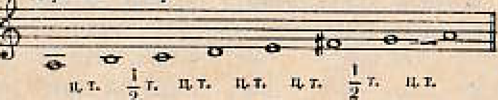


г) **Бихармоничен минор** (**ориенталски, цигански, маджарски**). В сравнение с натуралния вид тази разновидност на минора е с повишена IV и VII степен:



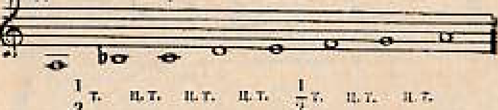
В бихармоничния минорен лад са налице четири полутона: между II-III, IV-V, V-VI и VII-VIII степен, две увеличени секунди между III-IV и VI-VII степен. Цял тон има само между I и II степен.

д) Д о р и й с к и м и н о р (вж. «Стари ладове»). Този лад се различава от натуралния вид на минора по п о в и ш е н а т а с и VI с т е п е н, която образува с I степен интервал голяма секста. Тази голяма секста, наречена в дадения случай д о р и й с к а с е к с т а — е х а р а к т е р н и я т з а дорийския лад интервал:



При тази разновидност на минора полутоновете са между II-III и VI-VII степен, а между всички останали степени се явяват само цели тонове.

е) Ф р и г и й с к и м и н о р (вж. «Стари ладове»). Този лад се различава от натуралния вид на минора по п о н и ж е н а т а с и II с т е п е н, която образува с I степен интервал малка секунда. Тази малка секунда — наречена в дадения случай ф р и г и й с к а с е к у н д а, е х а р а к т е р н и я т за фригийския лад интервал:



При този лад полутоновете са между I-II и V-VI степен, а между всички останали степени се явяват само цели тонове.

От всичко казано за строежа на разновидностите на минора се вижда, че разликата между тях (както и при мажора) е само в по-голямата или по-малката отдалеченост между неустойчивите и устойчивите тонове.

Въпроси

Кой мажорен лад е натурален?
Кой мажорен лад е хармоничен?
Между кои степени на хармоничния мажор има полутонове и между кои — цели тонове?
Какво е хиатус? Има ли в хармоничния мажор хиатус и между кои степени?
Кой мажорен лад е мелодичен?
Между кои степени на мелодичния мажор има полутонове и между кои — цели тонове?
Кой мажорен лад е бихармоничен?
Какви други наименования има бихармоничният мажорен лад?
Между кои степени на бихармоничния мажор има полутонове и между кои — цели тонове?
Има ли хиатус в бихармоничния мажор и между кои степени?
Кой мажор е лидийски?
Кой е характерният интервал на лидийския мажор?
Кой мажор е миксолидийски?
Кой е характерният интервал на миксолидийския мажор?
Кой минорен лад е натурален?
Кой минорен лад е хармоничен?
Между кои степени на хармоничния минор има полутонове и между кои — цели тонове?
Има ли в хармоничния минор хиатус и между кои степени?
Кой минорен лад е мелодичен?
Между кои степени на мелодичния минор има полутонове и между кои — цели тонове?
Кой минорен лад е бихармоничен?
Между кои степени на бихармоничния минор има полутонове и между кои — цели тонове?
Има ли хиатус в бихармоничния минор и между кои степени?
Кой минор е дорийски?
Кой е характерният интервал на дорийския минор?
Кой минор е фригийски?
Кой е характерният интервал на фригийския минор?

ТОНАЛНОСТ

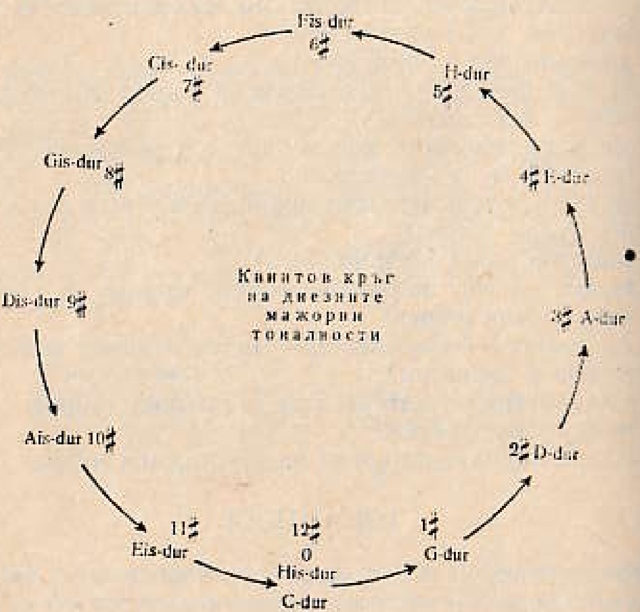
Споменато беше, че ладът се определя от вида на тризвучието, образувано от устойчивите му степени и от тониката — първата

степен. Дотук всички примери, отнасящи се до мажорния лад, бяха дадени при тоника «до», т. е. в *До-мажор*. Мажорният лад с всичките му разновидности и при абсолютно същите взаимоотношения между устойчивите и неустойчивите степени (разгледани досега в *До-мажор)* може да се яви с всяка друга степен, взета за основен тон — за тоника. С други думи, мажорният лад може да има най-различна височина в зависимост от тониката. Положението на лада по височина се нарича **т о н а л н о с т**. *До-мажор* се нарича **о с н о в н а м а ж о р н а т о н а л н о с т**. При построяване на другите мажорни тоналности се налага изменението на някои степени чрез повишение или понижение с цел да се получат същите интервални съотношения между степените, съответствуващи на тези от основния мажорен лад — *До-мажор*. Диезите и бемолите, означаващи тези изменения, се пишат на петолинието непосредствено след ключа и се наричат **к л ю ч о в и з н а ц и**, **п р е д п и с а н и е** или **а р м а т у р н и з н а ц и**.

Мажорните тоналности се подреждат по следните два начина:

а) **п о к в и н т о в к р ъ г** — това е редът на диезните тоналности, при който всяка следваща тоналност лежи чиста квинта над предидущата и има един диез повече от нея. Наречен е кръг, защото последната тоналност (тази с 12 диеза) се явява енхармоническо повторение на първата (*До-мажор*). (Вж. енхармонични тоналности):

311



При това подреждане на диезните тоналности се вижда, че и диезите са подредени по чисти квинти, както и самите тоналности. Следващият пример показва диезите по реда на тяхното появяване в тоналностите от квинтовия кръг:

31.



Забележка. Тоналности с повече от дванадесет диеза не съществуват както теоретически, така и на практика.

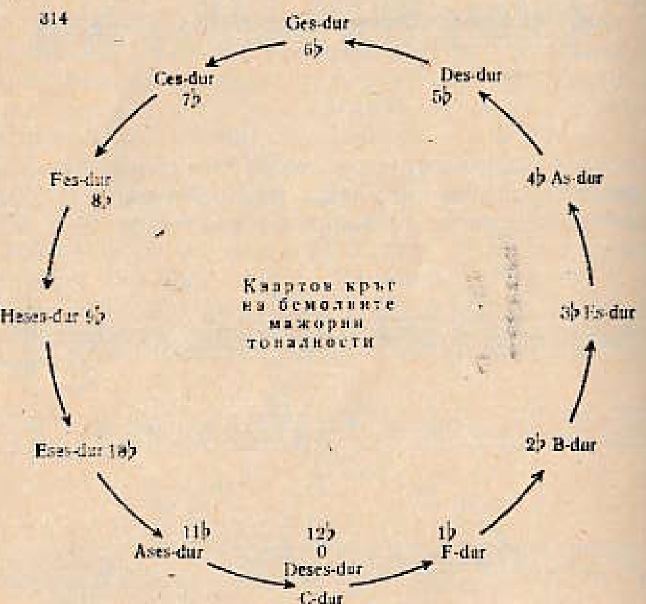
Следват всички диезни мажорни тоналности:



В горния пример мажорните тоналности съкратено са означени чрез главна буква и думата dur, като буквата определя тониката (тоналността), а думата dur — мажорния лад.

б) п о к в а р т о в к р ъ г — това е редът на бемолните тоналности, при който всяка следваща тоналност лежи чиста кварта над предидущата и има един бемол повече от нея. Наречен е кръг, защото последната тоналност (тази с 12 бемола) се явява енхармоническо оповторение на първата (*До-мажор*). (Вж. енхармонични тоналности):

314



При това подреждане на бемолните тоналности се вижда, че и бемолите са подредени по чисти кварти, както и самите тоналности. Следващият пример показва бемолите по реда на тяхното появяване в тоналностите от квартовия кръг:

315



Забележка. Тоналности с повече от 12 бемола не съществуват както теоретически, така и на практика.

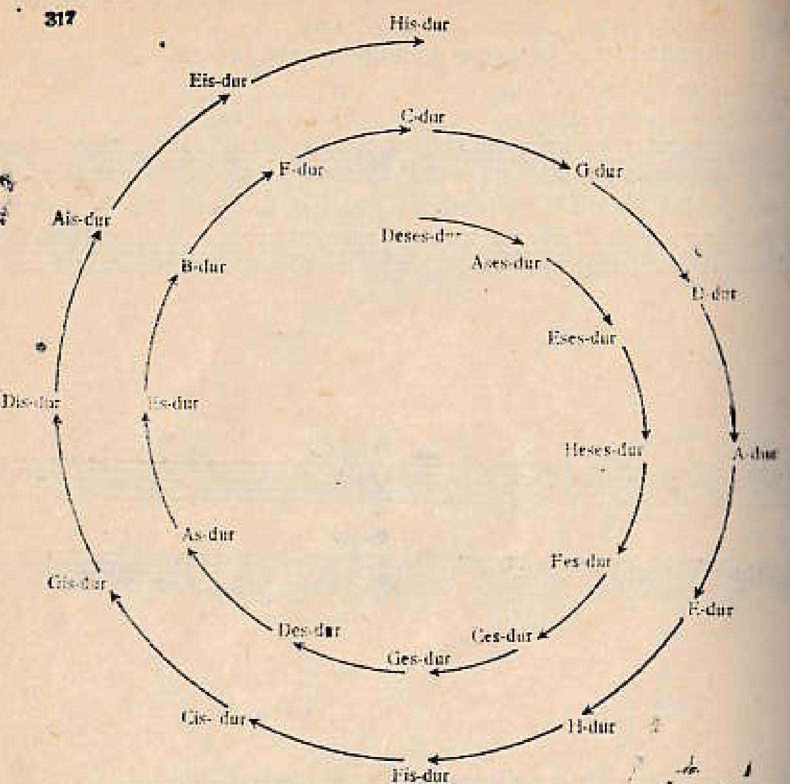
Следват всички бемолни мажорни тоналности:

316



Всички мажорни диезни и бемолни тоналности могат да бъдат подредени и в спирала само по чисти възходящи квинти, като се започне от *Ре двоен бемол-мажор* и се завърши със *Си диез-мажор*. Следващият пример показва тази спирала:

317

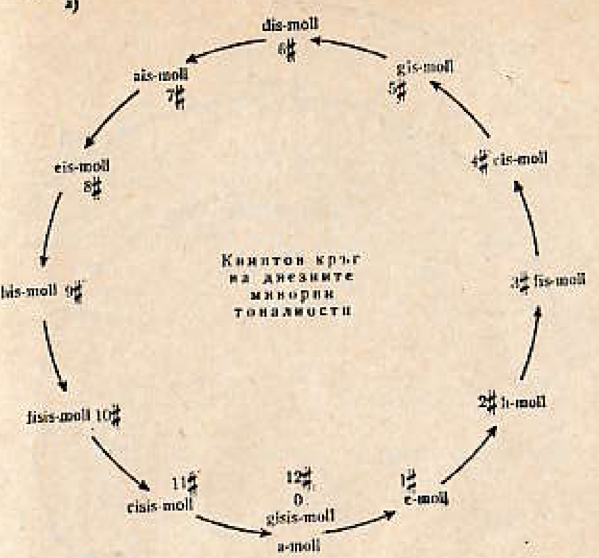


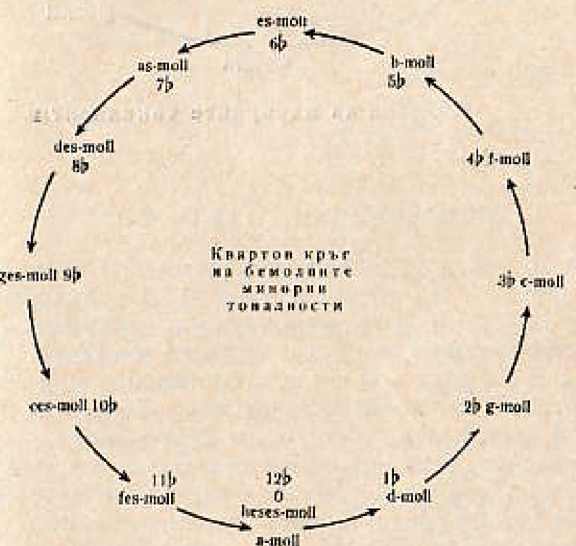
Спирала на мажорните тоналности

Както мажорният лад, така и минорният може да се яви в различни височини, т. е. в различни тоналности. *Ла-минор* е основният минорен лад. Минорните тоналности също както мажорните се подреждат по квинтов и квартов кръг, а така също и в спирала.

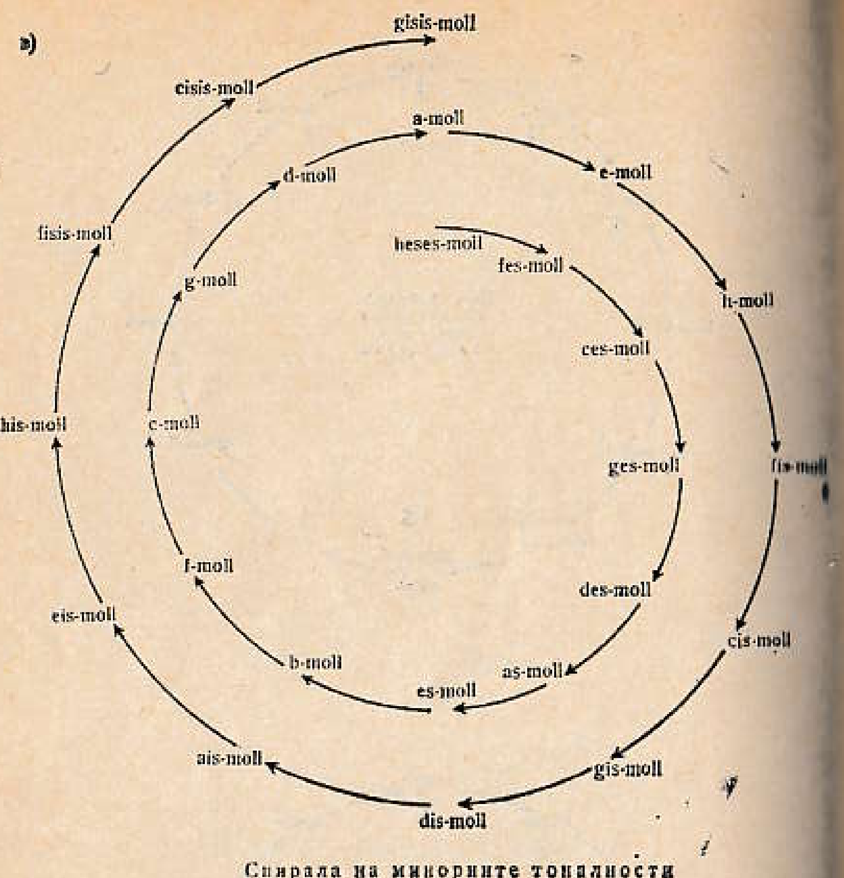
Следват квинтовият кръг, квартовият кръг и спиралата на минорните тоналности:

318 а)





в)



Спирала на минорните тоналности

ЕНХАРМОНИЧНИ ТОНАЛНОСТИ

Тоналности, които са записани по различен начин, а звучат еднакво се наричат е н х а р м о н и ч н и. В примерите със спиралата на тоналностите са показани всички енхармонични тоналности. В същите примери се вижда, че всяка тоналност има само по една енхармонична. Изключение при мажорните тоналности правят *Ре двоен бемол-мажор*, *До-мажор* и *Си диез-мажор*, а при минорните — *си двоен бемол-минор*, *ла-минор* и *сол двоен диез-минор*, всяка от които има п о д в е е н х а р м о н и ч н и т о н а л н о с т и. От същите примери може да се види, че при всички двойки енхармонични тоналности едната е с диези, а другата с бемоли, при което сборът от диезите и бемолите на такива двойки енхармонични тоналности е в и н а г и р а в е н н а

12. Изключение правят сборовете от диезите и бемолите на *Си диез-мажор* и *Ре двоен бемол-мажор* и на *сол двоен диез-минор* и *си двоен бемол-минор*, които сборове са равни на 24.

ПАРАЛЕЛНИ ТОНАЛНОСТИ

Мажорни и минорни тоналности с еднаква арматура (т. е. с еднакво тоново съдържание) се наричат п а р а л е л н и. Тониките на всеки две паралелни тоналности отстоят една от друга на интервал малка терца, като при това тониката на мажорната тоналност лежи над тониката на минорната.

Пример: паралелната тоналност на *До-мажор* е *ла-минор*, паралелната тоналност на *фа-минор* е *Ла-бемол мажор* и т. н.

ЕДНОИМЕННИ ТОНАЛНОСТИ

Мажорна и минорна тоналност с еднаква тоника се наричат е д н о и м е н н и т о н а л н о с т и.

Пример: *До-мажор* е едноименна на *до-минор*, *ми-минор* е едноименна на *Ми-мажор*.

Въпроси и задачи

Какво е тоналност?
Коя е основната мажорна тоналност?
Кои знаци са ключови?
Как още се наричат ключовите знаци?
Какво е квинтов кръг на мажорните тоналности?
Съществуват ли теоретически тоналности с повече от 12 диеза?
Какъв е редът, по който се явяват диезите?
Какъв е редът на мажорните диезни тоналности?
Какво е квартов кръг на мажорните тоналности?
Съществуват ли тоналности с повече от 12 бемола?
Какъв е редът, по който се явяват бемолите?
Какъв е редът на мажорните бемолни тоналности?
Какво представлява спиралата на мажорните тоналности?
Коя е основната минорна тоналност?
Какъв е редът на диезните минорни тоналности?
Какъв е редът на бемолните минорни тоналности?
Какво представлява спиралата на минорните тоналности?
Кои тоналности са енхармонични?
По колко енхармонични тоналности има всяка тоналност?
Кои са тоналностите, които имат по две енхармонични?
Колко е сборът от знаците на две енхармонични тоналности?

Кои тоналности са паралелни?

Кои тоналности са едноименни?

1. Кои мажорни тоналности имат следните знаци:

3 диеза	5 бемола	4 диеза	7 бемола	2 диеза
4 бемола	6 диеза	3 бемола	7 диеза	2 бемола
5 диеза	6 бемола			

2. Кои минорни тоналности имат следните знаци?

2 бемола	6 диеза	4 бемола	6 бемола	3 диеза
7 бемола	3 бемола	5 диеза	2 диеза	5 бемола
7 диеза	4 диеза			

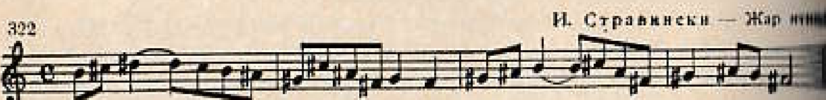
3. Колко знака имат:
Fis-dur, es-moll, cis-moll, E-dur, dis-moll, Ces-dur, gis-moll, As-dur, ais-moll, Ges-dur, fis-moll, Cis-dur

4. Да се определят тоналността и видът на лада на следните откъси:



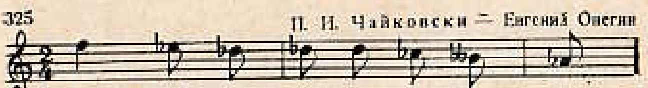


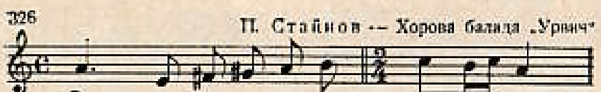












5. Да се определи на кои мажорни тоналности и към коя разновидност на мажора принадлежат следните постепенни тонови поредици, като се посочи при кои тоналности тези поредици се явяват като долните четири тона от гамата и при кои — като горните четири тона:

327



6. Да се определи на кои минорни тоналности и към коя разновидност на минора принадлежат следните постепенни тонови поредици, като се посочи при кои тоналности тези поредици се явяват като долните четири тона от гамата и при кои — като горните четири тона:

328



7. На кои мажорни тоналности принадлежат следните тонови поредици:

329



8. На кои минорни тоналности принадлежат следните тонови поредици:

330



9. Да се определят енхармоничните на следните мажорни тоналности:

До диез-мажор	Фа диез-мажор,	Ре бемол-мажор
Си диез-мажор	Ла бемол-мажор,	Ми диез-мажор
Сол бемол-мажор	Ре двоен бемол-мажор	

10. Енхармонични на кои минорни тоналности са дадените с брой на знаците и с буквени наименования тоналности: 4 бемола, gis, 6 диеза, es, 5 бемола, fis, 1 бемол, des, 7 диеза, his, 7 бемола, ces.

11. Да се определят енхармоничните на следните тоналности: as-moll, 6 бемола (dur), до диез-минор, 2 диеза (dur), dis-moll, Фа бемол-мажор, 3 бемола (moll), Gis-dur, 8 бемола (moll), си бемол-минор, Eses-dur.

12. Да се определят паралелните тоналности на:

Ges-dur	Cis-dur
e-moll	b-moll
D-dur	B-dur
as-moll	cis-moll
f-moll	Es-dur

13. Колко знака имат едноименните на следните тоналности:

Сол-мажор	ла бемол-минор
ми бемол-минор	Ре-мажор
си -минор	до диез-минор
	Фа диез-мажор

14. Да се пеят нагоре и надолу:
Ла бемол-мажор — хармоничен вид
до диез-минор — мелодичен вид
Фа-мажор — мелодичен вид
Ре бемол-мажор — хармоничен вид
Сол-мажор — бихармоничен вид
ми-минор — натурален вид
сол диез-минор — бихармоничен вид
ла диез-минор — хармоничен вид

СТАРИ ЛАДОВЕ

В църковната музика през средновековието са били установени няколко лада, при които тониката и тежненията между отделните степени са били едва доловими. Смътен намек за ладови съотношения между тоновете е представлявал квинтовият тон, който всред мелодията е бил временно задържан и по този начин е изпълнявал ролята на някаква опорна точка. От друга страна, мелодията е завършвала винаги на основния тон, който поради това се е наричал ф и н а л и с.

Мелодията се е построявала по два начина:

а) разгръщане в рамките на октава от основния тон до неговата горна октава със задържане на горната квинта и завършек на основния тон — а в т е н т и ч е н л а д.

б) разгръщане в рамките на октава от V степен до нейната горна октава и завършек на основния тон — п л а г а л е н л а д.

В началото на средновековието са били установени следните ладове:

а) автентични:
дорийски
фригийски
лидийски
миксолидийски
б) плагални:
хиподорийски
хипофригийски
хиполидийски
хипомиксолидийски

331

Едва в края на средновековието към тези осем лада били добавени още четири:
йонийски
еолийски
(това са нашите съвременни мажор и минор)
хипойонийски
хипоеолийски
(плагални на йонийския и еолийския)

332

С развитието на многогласието към края на средновековието и достигане на неговия разцвет в XVI в. се ражда и хармонията. Постепенно бива осъзнато значението на тоническото тризвучие, взаимоотношението между тониката и доминантите и тяхната роля в създаването на тоналната система. Това обстоятелство се явява в разрез с характера на старите (познати и като «църковни») ладове, при които, както беше споменато, се наблюдава отсъствие на функционални хармонически съотношения. За установяване на тоналността чрез по-убедителна каденца постепенно се е прибягвало до повишение на VII степен на дорийския и миксолидийския лад и към понижение на IV степен на лидийския и VI степен на дорийския лад. Така се е достигнало до постепенното отпадане на църковните ладове и установяване господството на съвременните мажорни и минорни ладове.

Строеж на старите ладове

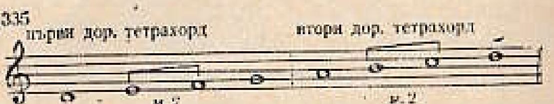
На времето старите ладове са били разглеждани като съставени от по два т е т р а х о р д а. Тетрахордите представляват поредица от четири постепенни тона, съставени от две големи и една малка секунда. Установени били три различни тетрахорда, според мястото на малката секунда спрямо двете големи секунди:

333

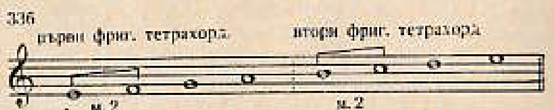
От комбинирането на тези тетрахорди са се получавали различните ладове. Така от два йонийски тетрахорда се е получавал й о н и й с к и я т л а д:



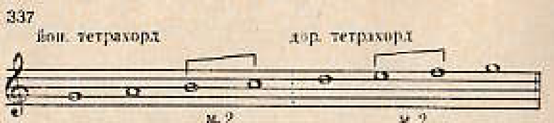
От два дорийски тетрахорда се е получавал д о р и й с к и я т л а д:



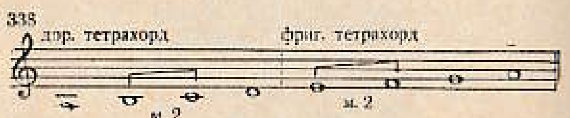
От два фригийски тетрахорда се е получавал ф р и г и й с к и я т л а д:



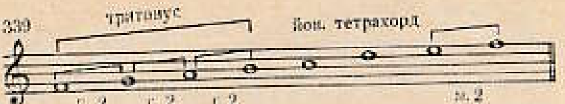
От долен йонийски и горен дорийски тетрахорд се е получавал м и к с о л и д и й с к и я т л а д:



От долен дорийски и горен фригийски тетрахорд се е получавал е о л и й с к и я т л а д:



От тритонус и горен йонийски тетрахорд се е получавал л и д и й с к и я т л а д. Поредицата от четири тона, отстоящи един от друг на големи секунди, образуващи като сбор «тритонус», не е била приемана за тетрахорд:



За улеснение старите ладове биха могли да бъдат разглеждани и като построения върху степените на натуралния мажорен лад;



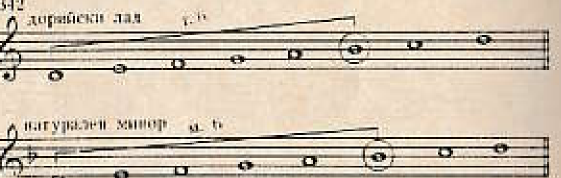
От горния пример се вижда, че йонийският лад по строеж съвпада напълно с натуралния мажор. Дорийският лад може да се разглежда като построение върху II степен на натуралния мажор, фригийският — като построение върху III степен, лидийският — върху IV, а миксолидийският — като построение върху V степен на натуралния мажор. Еолийският лад — построен върху VI степен на натуралния мажор, съвпада напълно с натуралния минор.

Три от тези шест лада са с м а ж о р е н х а р а к т е р — при тях тризвучието, съставено от трите устойчиви тона (I, III и V степен), е мажорно. Тези ладове са йонийски, лидийски и миксолидийски. Останалите три лада — дорийски, фригийски и еолийски — са с м и н о р е н х а р а к т е р (тризвучието, съставено от трите им устойчиви тона, е минорно).

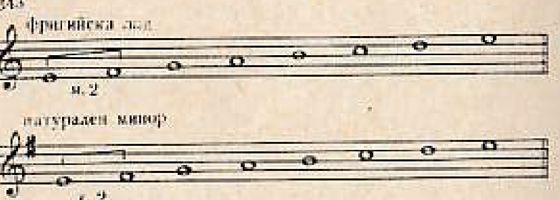
Ако бъдат сравнени по строеж старите ладове с мажорен характер със съответния им по тоника натурален мажор и онези с минорен характер със съответния им по тоника натурален минор, ще се открият следните сходства и различия:



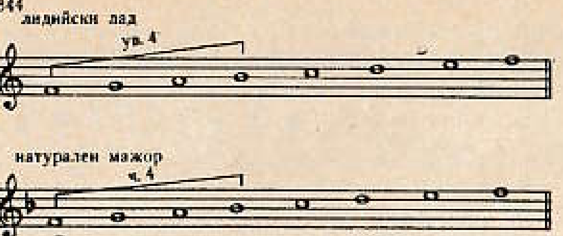
Както беше отбелязано по-горе, йонийският лад е напълно сходен с натуралния мажор.



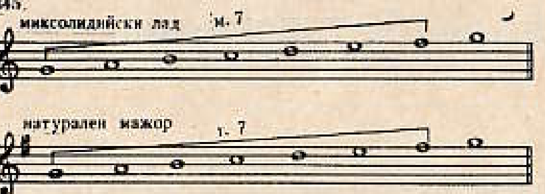
Както се вижда от примера, дорийският лад се различава от натуралния минор по голямата секста, заключена между I и VI степен и наречена «голяма дорийска секста».



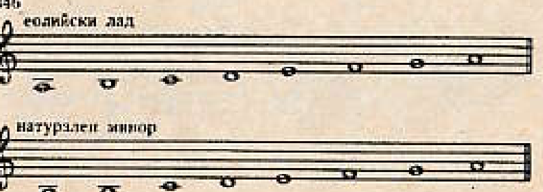
Както се вижда от примера, фригийският лад се различава от натуралния минор по малката секунда — заключена между I и II степен и наречена «малка фригийска секунда».



Както се вижда от примера, лидийският лад се различава от натуралния мажор по увеличената кварта, заключена между I и IV степен и наречена «увеличена лидийска кварта».



Както се вижда от примера, миксолидийският лад се различава от натуралния мажор по малката септима, заключена между I и VII степен и наречена «малка миксолидийска септима».



Както вече беше отбелязано, еолийският лад е напълно сходен по строеж с натуралния минор.

Ако към даден натурален мажорен или минорен лад се добави характерният интервал за определен стар лад, то съвременният

натурален лад придобива специфичната окраска на съответния стар лад. Така, ако на натурален мажор бъде повишена IV степен, той се превръща в лидийски. Ако бъде понижена VII степен, мажорният лад се превръща в миксолидийски.
Ако на натуралния минор бъде повишена VI степен, ще се получи дорийски лад, а ако се понижи II степен, той ще се превърне във фригийски.

И старите ладове, както мажорните и минорните, могат да се явяват в различни диезни и бемолни тоналности.

Примери

347 Словашка народна песен





348 У. Бърд — Мадригал



349 Римски-Корсаков — Сказание за невидимия град Китеж и девойката Феврония



350 Македонска народна песен



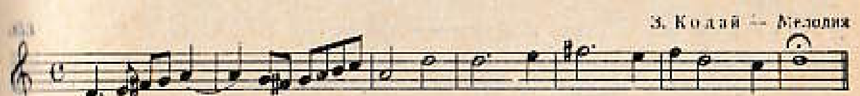
351 Ф. Шопен — Мазурка



352 Норвежка народна песен



353 З. Кодай — Мелодия



354 Руска народна песен



Въпроси и задачи

Как се разгръща мелодията при старите ладове?
Кой лад е автентичен?
Кой лад е плагален?

Кои ладове се установяват в началото на средновековието?
Кои ладове се появяват към края на средновековието?
Какво представлява тетрахордът?
Колко тетрахорда има и какъв е техният строеж?
От какви тетрахорди е съставен йонийският лад?
От какви тетрахорди е съставен дорийският лад?
От какви тетрахорди е съставен фригийският лад?
Как се строи лидийският лад?
Как се строи миксолидийският лад?
Как се строи еолийският лад?

I. По даден основен тон и арматура да се определи ладът.

1. Какъв е този лад, който има арматура 4 диеза и основен тон сол диез?

Отговор на задача 1: щом ладът е с 4 диеза, той може да бъде разглеждан като построен върху степен на Ми-мажор. Сол диез е III степен на Ми-мажор, което показва, че ладът е фригийски.

2. Какъв е ладът, който има арматура 2 бемола и основен тон до?

3. Какъв е ладът, който има арматура 5 диеза и основен тон фа диез?

4. Какъв е ладът, който има арматура 1 бемол и основен тон си бемол?

5. Какъв е ладът, който има арматура 2 диеза и основен тон фа диез?

6. Какъв е ладът, който има арматура 7 бемола и основен тон ре бемол?

7. Какъв е ладът, който има арматура 3 диеза и основен тон ми?

8. Какъв е ладът, който има арматура 5 бемола и основен тон сол бемол?

II. По дадена арматура и наименование на лада да се определи основният тон.

1. Кой е основният тон на миксолидийския лад с 5 бемола?

Отговор на задача 1: щом ладът е с 5 бемола, той може да бъде разглеждан като построен върху степен на Ре бемол-мажор. Щом като се касае за миксолидийски лад, то той започва от V степен на Ре бемол-мажор — т. е. ла бемол е основен тон на този лад.

2. Кой е основният тон на дорийския лад с 3 диеза?
3. Кой е основният тон на лидийския лад с 6 бемола?
4. Кой е основният тон на фригийския лад с 2 бемола?
5. Кой е основният тон на миксолидийския лад с 1 диез?
6. Кой е основният тон на дорийския лад с 4 бемола?
7. Кой е основният тон на фригийския лад със 7 бемола?
8. Кой е основният тон на лидийския лад с 2 диеза?

III. По даден основен тон и наименование на лада да се определи арматурата.

1. Каква е арматурата на дорийския лад с основен тон си бемол?

Отговор на задача 1: като се приеме, че дорийският лад е построен върху II степен на натуралния мажор, следва, че в дадения случай се касае за Ла бемол-мажор. Тъй като Ла бемол-мажор е с 4 бемола, то и търсената арматура е 4 бемола.

2. Каква е арматурата на лидийския лад с основен тон ре?

3. Каква е арматурата на фригийския лад с основен тон ла диез?

4. Каква е арматурата на миксолидийския лад с основен тон до?

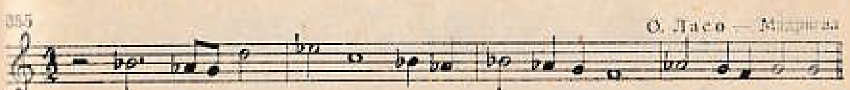
5. Каква е арматурата на дорийския лад с основен тон фа диез?

6. Каква е арматурата на лидийския лад с основен тон си бемол?

7. Каква е арматурата на фригийския лад с основен тон ми диез?

8. Каква е арматурата на миксолидийския лад с основен тон сол бемол?

IV. Да се определи ладът на следните откъси:







358 М. Мусоргски — Картини от една излож



359 Финландска народна песен



360 Руска народна песен



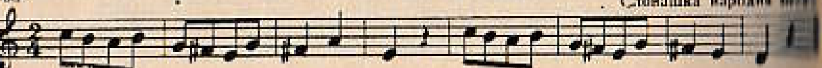
361 М. Мусоргски — Семинарист



362 Б. Барток — Унгарска народна песен



363 Словашка народна песен



364 Народна песен на баските



365 М. Мусоргски — Борис Годунов



V. По даден основен тон и наименование на лада да се пеят:
1. Дорийския лад с основен тон фа.
2. Лидийския лад от ре бемол.
3. Фригийския лад от ла.
4. Миксолидийския лад от сол диез.
5. Лидийския лад от фа диез.
6. Фригийския лад от ми бемол.
7. Миксолидийския лад от ре бемол.
8. Дорийския лад от си.

VI. По дадена арматура и наименование на лада да се пеят:
1. Миксолидийския лад с 4 диеза.
2. Фригийския лад с 3 бемола.
3. Дорийския лад с 5 диеза.
4. Лидийския лад с 2 бемола.
5. Фригийския лад с 6 диеза.
6. Миксолидийския лад с 2 диеза.
7. Дорийския лад с 6 бемола.
8. Лидийския лад със 7 бемола.

ХРОМАТИЧНА ГАМА

Хроматична гама е ред от 12 полутона в рамките на една чиста октава. Хроматичната гама се явява в две разновидности:

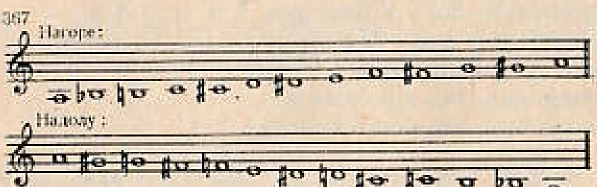
а) В тоналната музика

Хроматичната гама се разглежда като получена в резултат на разделянето на целотоновите разстояния от даден мажорен или минорен лад по на два полутона (един диатоничен и един хроматичен). В такъв случай всички основни степени на лада запазват своето ладово значение, а новополучените тонове като изведе-

ни, производни на основните — остават зависими от тях и се определят като техни а л т е р а ц и и (повишения и понижения). Правописът на хроматичната мажорна гама във възходяща и низходяща посока е следният:



От примера се вижда, че правописът на възходящата и низходящата хроматична мажорна гама е различен: във възходяща посока хроматичните полутонове се получават чрез повишение, а в низходяща — чрез понижение. Изключение: при възходящата хроматична мажорна гама вместо повишена VI степен се пише понижена VII пред вид сродството на тоналностите. Така в последния пример (*До-мажор*) вместо *ла диез* е написано *си бемол*, тъй като *си бемол* се намира в състава на *Фа-мажор* (много близка до *До-мажор*), докато *ла диез* се среща едва в *Си-мажор* — значително отдалечена от *До-мажор*. По същите съображения при низходящата хроматична мажорна гама се пише повишена IV степен вместо понижена V степен. Хроматичната минорна гама се записва също по различен начин и в двете посоки:

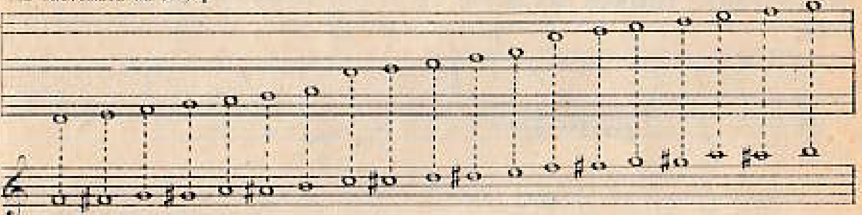


От примера се вижда, че възходящата хроматична минорна гама се записва по същия начин, както паралелната възходяща хроматична мажорна гама. Низходящата хроматична минорна гама се записва по същия начин, както едноименната низходяща хроматична мажорна гама. Изключенията се обясняват по същия начин, както при хроматичната мажорна гама — използува се знак, присъщ на по-близка тоналност. Така при възходящата хроматична минорна гама вместо I повишена степен се пише II понижена, а при низходящата — вместо V понижена се пише IV повишена.

б) В атоналната музика

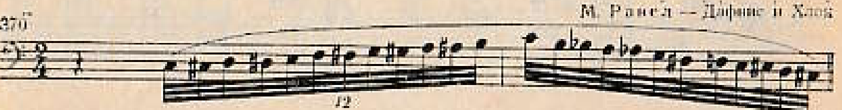
При този случай поредицата от 12 полутона се явява като основа на така наречената дванадесеттонова музика (додекафония). Тук разликата между основни (главни) степени и второстепенни (производни) е отпаднала. Налице са 12 напълно равноправни тона, поради което термините «повишение» и «понижение» стават излишни. Правописът на тази дванадесеттонова редица, макар и да си служи със същите знаци, както при тоналната музика, е напълно свободен, т. е. тоновете, извличани от черните клавиши на пианото, могат да бъдат означавани и с диез и с бемол, а тоновете, извличани от белите клавиши, се записват само като основни степени.

Правят се опити да се намери начин дванадесетте тона да бъдат означавани съответствуващо на тяхната равноправност. В следния пример нотите, написани на линиите, показват тонове от черните клавиши, а нотите, написани в междулинията, показват тонове от белите клавиши на пианото:



Примери





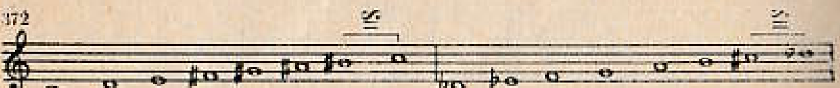
371



ЦЕЛОТОННА (УВЕЛИЧЕНА) ГАМА

Гама, съставена от шест тона, отстоящи един от друг на цели тонове, се нарича ц е л о т о н н а или у в е л и ч е н а. Степента, която следва VI степен се явява не като октавно повторение на I степен, а като нейно о к т а в н о е н х а р м о н и ч е с к о п о в т о р е н и е. По тонов състав са възможни само две целотонни гами. Всички останали са техни енхармонически повторения:

372



Тъй като I, III и V степен не образуват нито мажорно, нито минорно тризвучие, то целотонната гама е ладово неопределена и всеки от тоновете ѝ изпълнява еднаква функция.

Ако акордът, съставен от шестте тона на целотонната гама бъде приет за доминантен (вж. Акорди), то според казаното по-горе всеки един от тоновете на този акорд може да бъде взет за основен и по тоя начин акордът да получи възможност за шест разрешения съответно в шест различни тонически акорда:

373

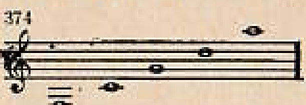


Целотонните гами са често използуван материал при композиторите от XIX в. (Лист, Вагнер, Глинка, Даргомижски, Р. Щраус, Пучини, Яначек и др.).

ПЕНТАТОНИКА

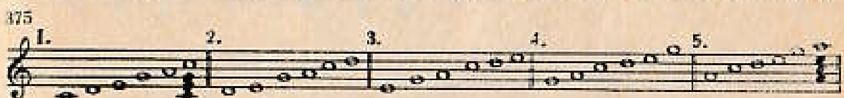
Пентатониката е диатонична система, получена от пет тона, отстоящи на чисти квинти един от друг:

374



От горните пет тона, подредени по височина в границите на една чиста октава, могат да се получат следните пет пентатонични лада:

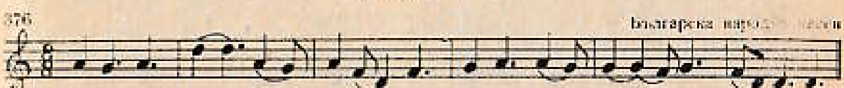
375



Първият и петият от горните пентатонични ладове са ладово най-ясни поради възможността да бъдат построени консонантни тризвучия, съставени от I, III и V степен. Така първият лад е с мажорен характер, а петият — с минорен.

Примери

376

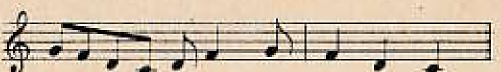


377



378 Английска народна песен





379 Монголска народна песен

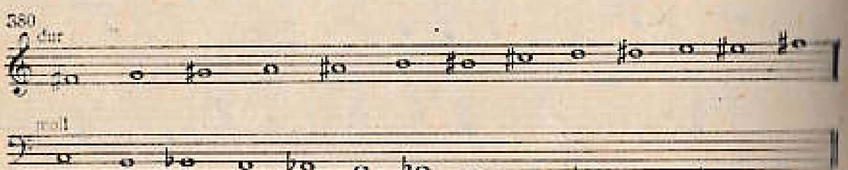


Въпроси и задачи

Коя гама е хроматична?
Как се записва възходящата хроматична мажорна гама?
Как се записва низходящата хроматична мажорна гама?
Как се записва възходящата хроматична минорна гама?
Как се записва низходящата хроматична минорна гама?
Коя гама е целотонна?
Как се нарича още целотонната гама?
Какво е пентатоника?
Кои пентатонични редици са по-ясно ладово изявени?

1. Открийте грешките в правописа на следните хроматични гами:

380





2. Напишете възходящи и низходящи хроматични мажорни гами в тоналностите:

Es, G, H, Cis, B, F, A, Des, Ges, Ces.

3. Напишете възходящи и низходящи хроматични минорни гами в тоналностите:

fis, ais, c, e, gis, dis, as.

4. Да се четат хроматичните гами:

възходяща фа-минор	низходяща ла бемол-минор
низходяща Ла-мажор	възходяща Ми-мажор
възходяща Ми бемол-мажор	низходяща до диез-минор
низходяща си-минор	възходяща Ла бемол-мажор

УКРАШЕНИЯ (МЕЛИЗМИ)

Единични тонове или характерни групи от тонове, които украсяват, оцветяват, подчертават някой тон (най-често в мелодията), се наричат украшения или мелизми.

Според това дали дадено украшение се явява преди встъпването на украсявания тон, през време на неговото звучене или след прозвучаването му, украшенията биват предударни, трилери и следударни.

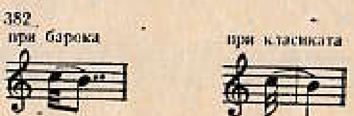
1) П р е д у д а р н и   у к р а ш е н и я   (ф о р ш л а з и)

а) къс или пресечен форшлаг

Късият форшланг е к р а т ъ к т о н, който прозвучава преди главния. Означава се с малка осминова нота с пресечено знаменце, написано нагоре:



През време на барока късият форшлаг се е изпълнявал за сметка на украсявания тон, а през време на класиката — за сметка на това, предхождащ главния:



б) Дълъг или непресечен форшлаг

Дългият форшлаг представлява продължителен тон, който отстои на секунда от главния, украсявания тон. Означава се с малка — най-често четвъртина нота — с непресечена, написана нагоре черта. В зависимост от това дали дългият форшлаг е написан пред двуделна или пред триделна нотна стойност, той се изпълнява различно. Така, ако форшлагът е написан пред двуделна нотна стойност, той отнема половината от тази стойност:



Ако форшлагът е написан пред триделна нотна стойност, той отнема двете трети от тази стойност:



в) Двоен форшлаг и шлайфер

Двойният форшлаг и шлайферът се украшения, при които главният тон се предшествува от няколко кратки тона. При шлайфера украсяващите тонове достигат до главния тон постепенно. Както при двойния форшлаг, така и при шлайфера метрически силен е първият тон на украшението:

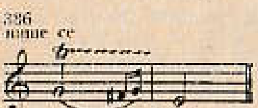


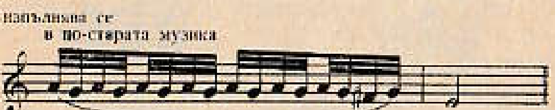
От примерите се вижда, че двойният форшлаг и шлайферът се записват с малки шестнадесетини ноти, написани с чертичките нагоре.

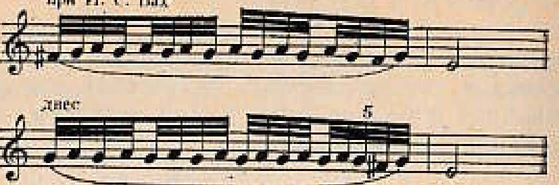
2) Т р и л е р и

а) Обикновен трилер

Обикновеният трилер представлява бърза многократна смяна между главния тон и горния му съседен с продължителност, съответствуваща на стойността на главния тон. Означава се със знака *tr*~~~~~~ . Трилерът завършва обикновено с нахшлаг (вж. там). В по-старата музика трилерът е започвал с горния съседен тон. От манхаймците насам трилерът за почва почти винаги с главния тон. Йохан С. Бах често изисква за начален тон на трилера долния съседен тон:







б) Пралтрилер или непресечен мордент

– Пралтрилерът представлява бърза еднократна смяна на главния тон с горния му съседен, при акцент на първия тон. Означава се със знака

387



Ако горният съседен тон трябва да бъде алтериран, съответният знак се пише над украшението:

388



в) Мордент или пресечен мордент

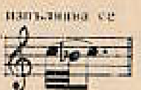
Мордентът представлява бърза еднократна смяна на главния тон с долния му съседен при акцент на първия тон. Означава се със знака

389



Ако долният съседен тон трябва да бъде алтериран, съответният знак се пише под украшението:

390 пише се



г) Групето

Групето представлява характерна група от няколко кратки тона, които обграждат главния тон чрез неговите горен и долен съседен тон. Групето е комбинация от пралтрилер и мордент. Означава се със знака ~, поставен над или след главната нота, според което се изпълнява различно:

391

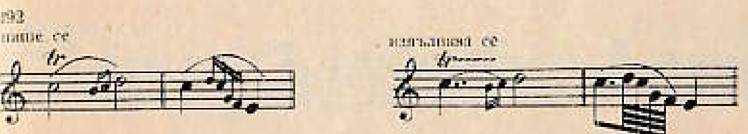




з) Следударни украшения. Нахшлаг

Нахшлагът е украшение, съставено от един или повече краткотрайни тона, които встъпват след главния тон и звучат за сметка на част от стойността на последния. Означават се със съответния брой малки ноти, свързани с главната чрез легато:

392



Както се вижда от всичко казано дотук, правилата за ра… читане и изпълнение на украшенията нямат общоустановено и по… тоянно значение. То се е менило според епохата, стила, стран… и дори личността на композитора. За избягване на тази неясно… композиторите в по-ново време все по-малко употребяват съкра… ните знаци за украшения, като ги заменят с необходимите точ… фиксирани стойности.

Забележка. Думата «украшение» не трябва да се схваща … прекия смисъл. Тук не се касае за празно «разкрасяване», за нещ… несъществено, нещо, което може и да се пропусне.

Въпроси и задачи

Какво представляват украшенията?
Според какво се разграничават украшенията?
Какво е къс форшлаг, как се записва и как се изпълнява?
Какво е дълъг форшлаг, как се записва и как се изпълнява?
Какво е двоен форшлаг и какво е шлайфер?
Какво е обикновен трилер, как се записва и как се изпълнява?
Какво е пралтрилер или непресечен мордент?
Какво е пресечен мордент?
Какво е групето?
Какво е нахшлаг?
Да се определи видът и се посочи начинът на изпълнение на украшенията в следните откъси:

393 И. Падеревски — Менует

394 А. Диабели — Сонатина

395 П. Владигеров — Менует

396 Й. С. Бах — Френска сюита № 2

397 Й. С. Бах — Добре темперовано пиано

398 М. Мусоргски — Борис Годунов

399 Дж. Росини — Севилският бръснар

400 Й. С. Бах — Добре темперовано пиано

401 Й. С. Бах — Добре темперовано пиано

402 Й. С. Бах — Добре темперовано пиано

403 В. А. Моцарт — Соната

404 Й. С. Бах — Добре темперовано пиано

СЪКРАЩЕНИЯ ПРИ НОТОПИСА

Съкратени начини за изписване се използуват най-често при повтарящи се тонове, тонови групи, тактове или по-големи откъси. Тези съкращения стават често повод за недоразумения и усложнения при разчитането. Някои от тези начини обаче намират действително практическо приложение:

1) Съкращения при повтарящи се тонове:

405 пише се

изпълнява се

2) Съкращения при бързо повтарящи се двойки тонове:

406 пише се

изпълнява се

3) Съкращения при повтарящи се групи тонове:

407 пише се

изпълнява се

4) Съкращения при повтарящи се тактове:

408
пише се
а)

пише се
б)

изпълнява се

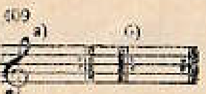
изпълнява се

пише се
в)

bis

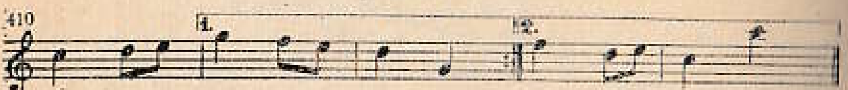
изпълнява се

5) Съкращения при повтарящи се по-големи откъси:



Единичният знак за повторение показва, че трябва да бъде повторен целият текст от началото на откъса (прим. 409 а), а двойният знак (прим. 409 б) — че трябва да бъде повторена частта, заключена между двата знака за повторение.

6) Prima volta и seconda volta се употребява във връзка със знаците за повторение и показва, че първия път трябва да се изпълни нотният текст до знака за повторение и след това при повторното изпълнение да се прескочи текстът, включен в I волта, като се премине направо на II волта:



7) Da capo или D. C. — означава повторение от началото на пиесата или на съответен по-голям дял.

8) Dal segno — означава повторение от мястото, означено с: 𝄋.

9) al Fine — означава, че дадено повторение трябва да бъде до края на пиесата, или съответно на по-голяма част от нея.

10) Coll' ottava или Coll' 8-va — написан над няколко последователни тона, изисква удвояване на тези тонове с тяхната горна октава. Същите италиански думи, написани под тоновете, изискват удвояване с тяхната долна октава:



АРТИКУЛАЦИЯ

Често понятията артикулация и фразиране се смесват. Ф р а з и р а н е е логичното разчленяване на различните по големина и значение музикални мисли, а начинът, по който се изпълняват различните тонове, се нарича а р т и к у л а ц и я. Различават се два начина на изпълнение на тоновете: с в ъ р з а н о и о т с е ч е н о, както и техните нюанси. Знаците, които показват как трябва да бъдат изпълнени група от тонове или отделни тонове, се наричат знаци за артикулация.

Л е г а т о (legato — итал.) — показва изпълнение на два или повече тона без пауза между тях. Означава се, освен с думата легато и с дъга ‿ или ⁀. При пеене легатото се постига без прекъсване на въздушната струя, без промяна в напрежението на гласните връзки, така че тоновете да преминават един в друг. По подобен начин се постига легато и при духовите инструменти, където въздушната струя не се прекъсва, а се променят само апликатурата и напрежението на устните. При струнните инструменти легато се получава, като легатираните тонове се изпълняват на един лък. За постигане на легато при клавишните

инструменти е необходимо вдигането на пръста от един клавиш да става в момента, когато се натиска следващият клавиш. Л е г а т и с и м о изисква възможно най-свързано изпълнение на два или повече тона.

С т а к а т о (staccato — итал.) — означава се освен с думата стакато, и с точки, поставени над съответни ноти. Този знак показва, че тоновете, над които е поставен, следва да се изпълняват ясно отделени, несвързани един с друг, като между тях се получават дори кратки паузи. С т а к а т и с и м о изисква още по-кратко, по-остро изпълнение на тоновете. Означава се с ᵥ′ над съответните ноти.

АКОРДИ

А к о р д е всяко съзвучие от три или повече тона, които са или могат да бъдат подредени по терци:



В горния пример съзвучията а) и г) са акорди, защото тоновете им са наредени по терци. Акорди са и съзвучията б) и в), защото тоновете им могат да се наредят по терци, както е при а). Акорди са също и съзвучията д), е) и ж), защото тоновете им могат да се наредят по терци, както е при г). Съзвучието з) не е акорд, защото тоновете му не могат да се наредят на терци, докато съзвучието и) също не е акорд, защото е съставено само от два различни тона (*до* и *ре*).

Според броя на тоновете, от които са съставени акордите, те биват:

тризвучия — съставени от три различни тона;
четиризвучия — съставени от четири различни тона;
петзвучия — съставени от пет различни тона, и т. н.

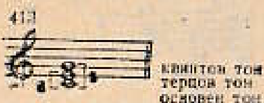
ТРИЗВУЧИЯ

Трите тона, от които се състои едно тризвучие, получават следните наименования:

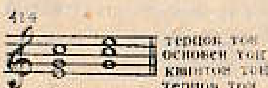
основен тон — този, върху който се строи тризвучието по терци. В следния пример основен тон е *до*;

терцов тон — този, който отстои на интервал терца над основния тон. В следния пример — тонът *ми*;

квинтов тон — този, който отстои на интервал квинта над основния тон. В следния пример — тонът *сол*:

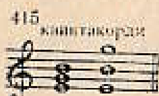


Тоновете на тризвучието запазват тези си наименования и тогава, когато не са подредени по терци. Така в следния пример *до* е винаги основен тон, *ми* — терцов и *сол* — квинтов:

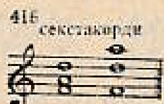


ХАРМОНИЧЕСКО ПОЛОЖЕНИЕ НА ТРИЗВУЧИЯТА

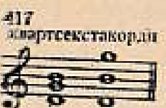
О с н о в н о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е е това, при което в най-долния глас се намира основният тон. Това хармоническо положение се нарича още к в и н т а к о р д:



Т е р ц о в о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е е това, при което в най-долния глас се намира терцовият тон. Това хармоническо положение се нарича още с е к с т а к о р д:

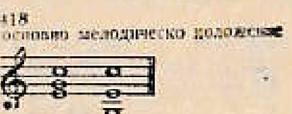


К в и н т о в о   х а р м о н и ч е с к о   п о л о ж е н и е е това, при което в най-долния глас се намира квинтовият тон. Това хармоническо положение се нарича още **к в а р т с е к с т а к о р д**:

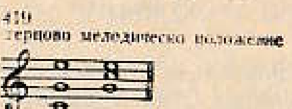


МЕЛОДИЧЕСКО ПОЛОЖЕНИЕ НА ТРИЗВУЧИЯТА

О с н о в н о   м е л о д и ч е с к о   п о л о ж е н и е е това, при което в най-горния глас се намира основният тон:



Т е р ц о в о   м е л о д и ч е с к о   п о л о ж е н и е е това, при което в най-горния глас се намира терцовият тон:



К в и н т о в о   м е л о д и ч е с к о   п о л о ж е н и е е това, което в най-горния глас се намира квинтовият тон:



ГОЛЕМИНА НА ТРИЗВУЧИЯТА

Според големината на терцата и квинтата, заключени съответно между основен и терцов и основен и квинтов тон, тризвучията биват:

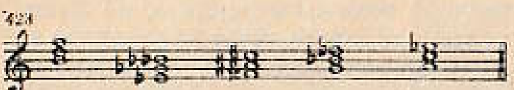
1) голямо или мажорно — съставено от голяма терца и чиста квинта:



2) малко или минорно — съставено от малка терца и чиста квинта:



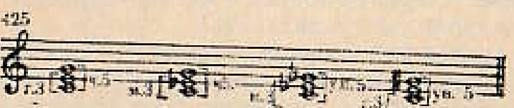
3) умалено — съставено от малка терца и умалена квинта:



4) увеличено — съставено от голяма терца и увеличена квинта:



В следния пример са показани четирите вида тризвучия, построени върху основен тон *до:*



Дотук беше разгледан строежът на четирите вида квинтакорди (т. е. на тризвучията, чийто основен тон се намира в най-долния глас). За да се построи секстакорд (т. е. тризвучие, чийто терцов тон се намира в най-долния глас), се препоръчва най-напред да се открие основният тон на тризвучието, след това да се построи самото тризвучие като квинтакорд, който накрая да се превърне в секстакорд. Така, ако трябва да бъде построен мажорен секстакорд, например върху *сол*, трябва най-напред от *сол* да се построи голяма терца надолу — *ми бемол*, който тон е основен на мажорното тризвучие. Следва построяването на самото тризвучие — *ми бемол-сол-си бемол*. И накрая този квинтакорд се превръща в секстакорд *сол-си бемол-ми бемол*.

При построяването на квартсекстакордите се търси също най-напред основният тон на тризвучието, върху него пак се строи квинтакорд, който накрая се превръща в квартсекстакорд. Така, ако трябва да бъде построен например увеличен квартсекстакорд върху *фа диез*, трябва най-напред от *фа диез* да се построи увеличена квинта надолу — *си бемол*, който тон е основен на увеличеното тризвучие. Следва построяването на самото тризвучие — *си бемол-ре-фа диез*. И накрая този квинтакорд се превръща в увеличен квартсекстакорд — *фа диез-си бемол-ре*.

Следната таблица показва интервала, на който трябва да се търси основният тон при построяване на четирите вида секстакорди и квартсекстакорди върху зададен тон:

вид и големина на тризвучието	основният тон отстои на
мажорен секстакорд	голяма 3 под дадения тон
минорен секстакорд	малка 3 под дадения тон
умален секстакорд	малка 3 под дадения тон
увеличен секстакорд	голяма 3 под дадения тон
мажорен квартсекстакорд	чиста 5 под дадения тон
минорен квартсекстакорд	чиста 5 под дадения тон
умален квартсекстакорд	умалена 5 под дадения тон
увеличен квартсекстакорд	увеличена 5 под дадения тон

Въпроси и задачи

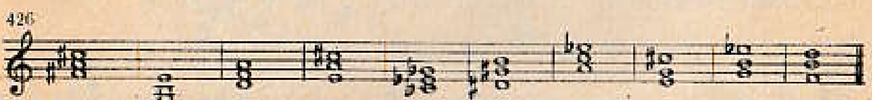
Какво е акорд?
Какви биват акордите според броя на тоновете?
Кои са тоновете на тризвучието?
От какво зависи мелодическото положение на акордите?
Кои са мелодическите положения на тризвучието?
От какво зависи хармоническото положение на акордите?
Кои са хармоническите положения на тризвучието?
От какво зависи големината на тризвучието?
Кое тризвучие е голямо (мажорно)?

Кое тризвучие е малко (минорно)?
Кое тризвучие е умалено?
Кое тризвучие е увеличено?

1. Да се построи:
квинтакорд върху II степен на Си-мажор;
секстакорд върху III степен на ла-минор;
квинтакорд върху IV степен на Фа диез-мажор;
квартсекстакорд върху VII степен на Ми-мажор;
секстакорд върху II степен на сол диез-минор (хармонична);
квинтакорд върху III степен на до бемол-минор (хармонична);
квартсекстакорд върху V степен на Ре бемол-мажор;
секстакорд върху VI степен на Ла-мажор;
квинтакорд върху VII степен на сол диез-минор (хармонична);
квартсекстакорд върху VII степен на ми бемол-минор (хармонична);
секстакорд върху I степен на До диез-мажор;
квартсекстакорд върху IV степен на Ми-мажор.

2. Да се изсвирят на пианото и да се определят тризвучията:

426



3. Върху тоновете до бемол, сол диез, фа, си бемол и ре диез да се построят четирите вида квинтакорди:

427

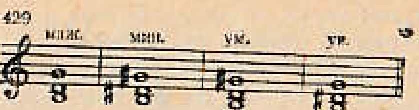
мажорен — минорен — умален — увеличен

4. Да се изсвирят на пианото следните квинтакорди, като се определи големината им:

428

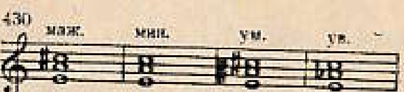
5. Върху тон овете си, ми бемол , фа диез, ла бемол и до диез да се построят мажорни, минорни, увеличени и умалени секстакорди:

Решение:

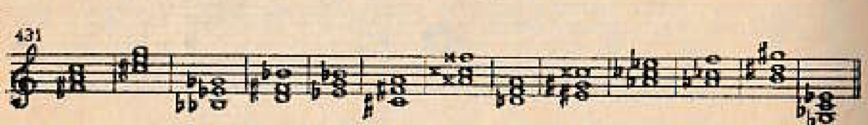


6. Върху тоновете ми, сол бемол, ла диез, ре и си диез да се построят мажорни, минорни, умалени и увеличени квартсекстакорди:

Решение:



7. Да се изсвирят на пианото следните тризвучия, като се определи големината и хармоническото им положение:



8. Да се пее:

умален квинтакорд от ре бемол;
увеличен квинтакорд от ре бемол;
увеличен секстакорд от си диез;
минорен квартсекстакорд от до двоен диез;
умален секстакорд от сол бемол;
мажорен квинтакорд от ми диез;
умален квартсекстакорд от фа бемол;
минорен секстакорд от до бемол;
увеличен квинтакорд от сол диез;
мажорен квартсекстакорд от фа двоен диез.

9. Да се построят мажорни, а след това и минорни квинтакорди върху тоновете:

ре, сол диез, ми бемол, до диез, ла, фа бемол, си, ми, ла бемол, сол.

10. Да се построят мажорни, а след това и минорни квинтакорди, като следните тонове се приемат за:



11. Да се построят увеличени, а след това и умалени квинтакорди върху тоновете: си бемол, ре бемол, фа диез.

12. Да се построят увеличени, а след това и умалени квинтакодри, като следните тонове се приемат за:



13. Да се определи видът на следните квинтакорди:



14. В следните акорди да се определи значението на тона, отбелязан с цяла нота:



Четирите тона, от които се състои едно четиризвучие, получават следните наименования:

о с н о в е н т о н — този, върху който се строи четиризвучието по терци. В следния пример основен тон е *сол;*

т е р ц о в т о н — този, който отстои на интервал терца над основния тон. В следния пример терцов тон е *си;*

к в и н т о в т о н — този, който отстои на интервал квинта над основния тон. В следния пример квинтов тон е *ре;*

с е п т и м о в т о н — този, който отстои на интервал септима над основния тон. В следния пример септимов тон е *фа:*

436



Според тона, който се намира в най-долния глас, четиризвучията имат четири хармонически положения, всяко от които има и специално наименование:

о с н о в н о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е или с е п т а к о р д;

т е р ц о в о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е или к в и н т с е к с т а к о р д;

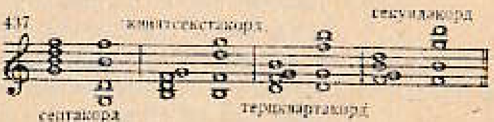
к в и н т о в о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е или т е р ц к в а р т а к о р д;

с е п т и м о в о х а р м о н и ч е с к о п о л о ж е н и е или с е к у н д а к о р д;

Квинтсекстакордът, терцквартакордът и секундакордът са известни още и като о б р ъ щ е н и я на септакорда.

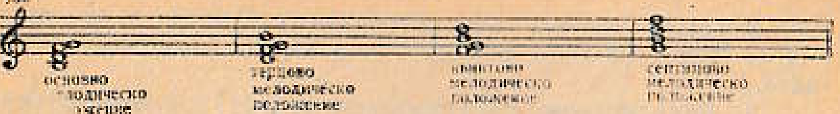
Следният пример показва четирите хармонически положения на четиризвучието:

437



Според тона, който се намира в най-горния глас, четиризвучията имат четири мелодически положения: о с н о в н о, т е р ц о в о, к в и н т о в о и с е п т и м о в о:

438



Според големината на терцата, квинтата и септимата, заключени съответно между терцов и основен, квинтов и основен и септимов и основен тон, се различават няколко вида четиризвучия. Най-характерно е четиризвучието, съставено от голяма терца, чиста квинта и малка септима, или с други думи, съставено от мажорно тризвучие и малка септима, поради което и се нарича м а ж о р н о-м а л к о ч е т и р и з в у ч и е. Намира се на V степен (доминантата) на натуралния мажор и на хармоничния минор, поради което се нарича още д о м и н а н т о в о ч е т и р и з в у ч и е. Горният пример показва мажорно-малко четиризвучие в четирите хармонически и мелодически положения.

При построяване на обръщенията на септакорда се постъпва, както при тризвучията. Така, за да се построи квинтсекстакорд върху даден тон, търси се най-напред основният тон на четиризвучието (който тон при мажорно-малкото четиризвучие лежи голяма терца надолу). Следва построяване на четиризвучието като септакорд, който се превръща в квинтсекстакорд. При построяване на терцквартакорд основният тон на четиризвучието се намира чиста квинта надолу, а при секундакорд — малка септима надолу или голяма секунда нагоре.

Въпроси и задачи

Кои са тоновете на четиризвучието?

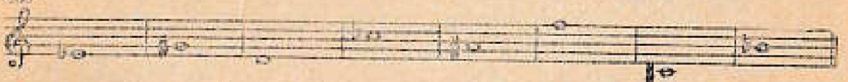
Колко и какви мелодически положения има четиризвучието?

Колко и какви хармонически положения има четиризвучието?

Каква е големината на четиризвучието, построено върху V степен на натуралния мажор и хармоничния минор?

1. Да се построят мажорно-малки септакорди, като всеки от следните тонове се приеме последователно за основен, терцов, квинтов или септимов тон:

439



2. Да се построят мажорно-малки септакорди върху тоновете: ла бемол, фа диез, ре бемол, си диез, ми двоен бемол, сол, ре диез.

3. Да се построят: квинтсекстакорди върху тоновете: ми бемол, до, сол диез, си бемол и ре; терцквартакорди върху тоновете: фа, ре бемол, ла диез, до бемол и сол; секундакорди върху тоновете: си, сол бемол, ми, ре диез и ла.

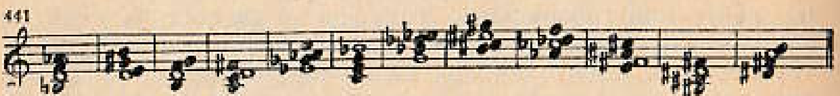
4. Да се определи хармоническото положение на следните мажорно-малки четиризвучия:

440



5. Да се изсвирят на пианото следните четиризвучия, като се определи по слух значението на тона, отбелязан с цяла нота:

441



КРАТЪК РЕЧНИК НА ИТАЛИАНСКИТЕ ТЕРМИНИ

a capella (а капела) — изпълнение на хор без инструментален съпровод

accarezzevole (акарецеволе) — ласкаво
accentuato (ачентуато) — акцентирано, отделено
accompagnamento (акомпанямento) — съпровод, акомпанимент
acuto (акуто) — остро, силно, висок (за тон)
a due (а дуе) — на две, за двама изпълнители
affettuoso (афетуозо) — сърдечно
agitato (аджитато) — възбудено, развълнувано, тревожно

alla (ала) — като, подобно на
alla marcia (ала марча) — като марш
alla polacca (ала полака) — като полонез
allargando (аларгандо) — забавяне
altri (алтри) — всички
amabile (амабиле) — приятно
amarezza (амареца) — огорчение, горест
amoroso (аморозо) — любовно
ancora (анкора) — още веднаж
animato (анимато) — въодушевено, оживено
appassionato (апасионато) — страстно
a prima vista (а прима виста) — четене ноти от пръв поглед
ardente (арденте) — пламенно, горещо
armonici (армòничи) — обертонове
arpeggiato (арпеджато) — последователно изпълнение на тоновете на един акорд — като на арфа

a tre (а тре) — на три, за трима изпълнители

attacca (атака) — преминаване към следващата част без прекъсване

*

barbaro (барбаро) — диво, необуздано
basso cifrato (басо чифрато),
basso continuo (басо континуо),
basso generale (басо дженерале) — цифрован бас, генерален бас
basso ostinato (басо остинато) — постоянен бас, басо остинато

battuta (батута) — удар, акцент, такт
brillante (брилант[illegible]) — блестящо
buffo (буфо) — комично, смешно
burlesco (бурлеско) — комично

cadenza (каденца) — каденца
calando (каландо) — със затихване, свързано понякога и със забавяне на темпото

calmato (калмато) — спокойно
cantabile (кантабиле) — напевно, пеещо
cantilena (кантилена) — широко, разпевно
capriccioso (капричозо) — капризно
ciaccona (чакона) — чакона
coda (кода) — заключение, край
col, colla (кол, кола) — с, заедно
colla parte (кола парте) — указание, че съпровождащите гласове трябва да се водят по главната партия

come (коме) — като
come sta (коме ста) — както е писано
con (кон) — с
con amore (кон аморе) — с любов, любовно
con anima (кон анима) — с въодушевление
con bravura (кон бравура) — бравурно, смело
con brio (кон брио) — с блясък
con calore (кон калоре) — с топлина
con delicatezza (кон деликатеца) — нежно, меко
con dolcezza (кон долчеца) — сладко
con dolore (кон долоре) — с тъга
con eleganza (кон елеганца) — с изящество
con espressione (кон еспресионе) — изразително
con fuoco (кон фоко) — пламенно, с жар
con grandezza (кон грандеца) — величествено
con grazia (кон грациа) — грациозно
con malinconia (кон малинкония) — печално, меланхолично
con passione (кон пасионе) — страстно
con pieta (кон пиета) — със страдание, с жалост
con rabbia (кон рабиа) — с ярост, с гняв
con semplicita (кон семпличита) — с простота
con sentimento (кон сентименто) — с чувство
con spirito (кон спирито) — въодушевено
con tenerezza (кон тенереца) — с нежност

con tutta la forza (кон тута ла форца) — с все сила
con vigore (кон вигоре) — бодро, енергично

•

da capo al fine (да капо ал фине) — от начало до края
dal (дал) — от
danza (данца) — танц
deciso (дечизо) — решително, твърдо
delicatamente (деликатаменте) — нежно, деликатно
desto (десто) — внимателно, съобразително
determinato (детерминато) — решително
destinto (дестинто) — ясно, отчетливо
dolce (долче) — нежно, сладко
dolcissimo (долчисимо) — много сладко, много нежно
dolente (доленте) — тъжно, печално
doloroso (долорозо) — скръбно, печално
doppio (допио) — двойно
doppio movimento (допио мовименто) — двойно по-бързо темпо
dux (дукс) — тема на фуга в главната тоналност

•

elegante (елеганте) — изящно
energico (енерджико) — енергично, силно
eroico (ероико) — героично
esclusivo (есклузиво) — изключително
espressivo (еспресиво) — изразително
estatico (естатико) — в екстаз, възторжено

•

faceto (фачето) — шеговито, весело
facile (фачиле) — просто, леко
fantastico (фантастико) — фантастично, странно
feroce (фероче) — диво, необуздано
festivo (фестиво) — празнично, радостно
fine (фине) — край
fioco (фиоко) — блед, безцветен
flagioletto (флажолето) — флажолет
flebile (флебиле) — жалостно, плачевно
fresco (фреско) — свежо
frivolo (фриволо) — лекомислено
funebre (фунебре) — погребално
furioso (фуриозо) — необуздано, яростно

•

galantemente (галантементе) — галантно, изящно
giocoso (джокозо) — шеговито, весело
giusto (джусто) — правилно, точно, вярно
glissando (глисандо) — глисандо
grandioso (грандиозо) — грандиозно, величествено
grazioso (грациозо) — грациозно
grottesco (гротеско) — комично, смешно

•

il doppio movimento (ил допио мовименто) — двойно по-бързо темпо
impetuoso (импетуозо) — стремително, бурно
incalzando (инкалцандо) — ускоряване на темпото
indeciso (индечизо) — нерешително
indolente (индоленте) — вяло, безразлично
infermo (инфермо) — болезнено, немощно
innocente (иноченте) — наивно, просто
inguieto (инкуйето) — неспокойно, тревожно
insensibile (инсенсибиле) — безчувствено
intimo (интимо) — задушевно, интимно
intrepido (интрепидо) — неустрашимо
introduzione (интродуционе) — интродукция

•

lacrimoso (лакримозо) — плачещо, ридаещо
lamentabile (ламентабиле) — жалостно, болезнено, плачевно
lamentoso (ламентозо) — жално, тъжно
largamente (ларгаменте) — пълно, широко, протяжно
leggero, leggiero (леджеро, леджиеро) — леко, подвижно
leggierissimo (леджиерисимо) — много леко
liberamente (либераменте) — свободно, по желание
licenza (личенца) — свободно, волно
liscio (лишо) — гладко, равно, просто
loco (локо) — на място
lontano (лонтано) — отдалече
lugubre (лугубре) — мрачно, зловещо

•

maestoso (маестозо) — тържествено, величествено

maggiore (маджоре) — мажор
malinconico (малинконико) — меланхолично
mano destra (m. d.) (мано декстра) — дясна ръка
mano sinistra (m. s.) (мано синистра) — лява ръка
manuale (мануале) — ръчен, клавиатура
marcato (маркато) — подчертавайки, отчетливо
marciale (марчале) — маршово
meno (мено) — по-малко
mesto (место) — печално, тъжно
mezzo (медзо) — полу
minore (миноре) — минор
misterioso (мистериозо) — тайнствено
misura (мизура) — такт, размер
modo (модо) — начин
mosso (мосо) — подвижно, оживено
muta (мута) — смяна, замяна

•

naturale (натурале) — естествено
non (нон) — не

•

ordinario (ординарио) — или, означение за друг вариант
ossia (осиа) — неизменно
ostinato (остинато) — обикновено

•

parlando (парландо) — говорящо
pastorale (пасторале) — пасторално, пастирски
patetico (патетико) — патетично, развълнувано
pedale (педале) — указание за натискане на десния педал на пианото
perdendosi (пердѐндоси) — замиращо
pesante (пезанте) — тежко
piacevole (пиачеволе) — приятно
piangendo (пианджендо) — плачещо, тъжно, печално
più (пю) — повече, по
poi (пой) — след това
pomposo (помпозо) — бляскаво, величествено, пищно
portamento (портаменто) — портаменто

portato (портато) — портат о
precipitando (пречипитандо) — ускоряване на движението

•

quasi (квази) — подобно
quieto (куйето) — спокойно

•

rapidamente (рапидаменте) — бързо
recitando (речитандо) — оживено
recitativo (речитативо) — разказвателно
religioso (религиозо) — религиозно, благоговейн о
ridendo (ридендо) — весело, радостно
rigoroso (ригорозо) — строго, точно
rinforzando (rf, rfz) (ринфорцандо) — усилване
risoluto (ризолуто) — решително
rubato (рубато) — свободно изпълнение
rustico (рустико) — по селски, в селски дух

•

scherzando (скерцандо) — шеговито
secco (секо) — сухо, кратко
segno (сеньо) — знак
segue (сегуе) — еднакво с предидещото
semplice (семпличе) — просто, естествено
sensibile (сенсибиле) — трогателно
sentimento (сентименто) — с чувство
senza (сенца) — без
serioso (сериозо) — сериозно
sforzando, sforzato (сфорцандо, сфорцато) — акцентирано
smorzando (зморцандо) — замиране, затихване
sonoro (соноро) — звучно
sopra (сопра) — над, горен глас
sospirando (сосписрандо) — мечтателно
sotto voce (сото воче) — полугласно
spiccato (спикато) — спикато
spirituoso (спиритуозо) — въодушевено
staccato (стакато) — стакато
strepitoso (стрепитозо) — шумно
stridente (стриденте) — пронизително
subito (субито) — веднага

•

tacet (тацет) — мълчи
tanto (танто) — много, значително
tempestoso (темпестозо) — бурно, развълнувано
teneramente (тенераменте) — нежно, с обич
tenuto (тенуто) — издържано
timoroso (тиморозо) — страхливо, нерешително
tranguillo (транкуило) — спокойно
tremolo (тремоло) — тремоло
tristezza (тристеца) — тъжно, печално
troppo (тропо) — много
tumultuoso (тумултуозо) — пъргаво, вихрено
tutti (тути) — всички

•

unisono (унисоно) — в унисон, заедно, еднозвучно

•

veloce (велоче) — бързо
vibrato (вибрато) — вибрато
vigoroso (вигорозо) — силно, ярко, мощно

ПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. И. В. Способин, Элементарная теория музыки, Госуд. музык. издательство, Москва, 1954.
2. В. А. Вахромеев, Элементарная теория музыки, Госуд. музык. издательство, Москва, 1956.
3. В. Хвостенко, Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки, МУЗГИЗ, 1951.
4. О. Андреева, Основи музичної грамоти, «Музична Україна», Київ, 1972.
5. В. А. Ефимов, Элементарная теория музыки, Госуд. издательство БССР, Минск, 1959.
6. P. Schenk, Allgemeine Musiklehre, Friedrich Hofmeister Verlag, Leipzig, 1956.
7. F. Hartmann, Allgemeine Musiklehre, Universal Edition, Wien, 1937.
8. P. Hýroš, Náuka o hudbe, Štátne nakladatel'stvo v Bratislave, 1950.
9. L. Neumann, Katechismus der Musik, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1950.
10. O. Girschner, Repetitorium der Musikgeschichte, Musik-Verlag, P. I. Tonger, Köln, 1941.
11. К. Константинов, Обща теория на музиката, «Наука и изкуство», София, 1960.
12. Св. Четриков, Музикален терминологичен речник, «Наука и изкуство», София, 1969.